4° FASCICOLO - 1908 -

Raccolta Vinciana

presso

l'Archivio Storico del Comune

di

Milano

Castello Sforzesco

LA RACCOLTA VINCIANA

AL IV CONGRESSO INTERNAZIONALE DI SCIENZE STORICHE IN BERLINO

(AGOSTO 1908).

Signori,

L Secolo XIX, maturo ai supremi ardimenti della scienza, spettava il còmpito di comprendere, nella immensità del suo genio, Colui che Giorgio Vasari chiamava non uomo, ma incarnazione della divinità sulla terra. Da quando G. Battista Venturi pubblicava i primi saggi sui manoscritti vinciani, la figura di Leonardo si illuminò di luce nuova; accanto all'artista sommo si disegnava lo scienziato, l'indagatore delle leggi naturali nelle loro più diverse e più complesse manifestazioni. A Leonardo si volsero avidamente gli ingegni che si compiacciono di riannodare la catena onde il pensiero moderno è legato all'antico, e, a mano a mano che si andavano pubblicando gli scritti del Maestro, disseminati per l'Europa, si rivelavano al mondo meravigliose divinazioni; di tratto in tratto la scienza dei nostri tempi doveva spogliarsi di qualche sua gloria per restituirla a Leonardo da Vinci, giacchè molti dei trovati odierni erano già accennati o svolti in quei codici

che i viaggiatori del secolo XVII e del XVIII, o ben difficilmente potevano esaminare nelle gelose sale di Windsor, od osservavano distrattamente, alla Biblioteca Ambrosiana, come una curiosità.

Oggi gli studi leonardeschi hanno raggiunto una tale frequenza e intensità da costituire essi stessi una disciplina: in mezzo a tanta congerie di materiali lo studioso non può, senza grave fatica, orientarsi, non solo per la difficoltà di seguire il rapido svolgersi della bibliografia, ma per quella, ben maggiore, di procurarsi un sì gran numero di scritti, molti dei quali, piccoli di mole ma ricchi di dottrina, giaccion dispersi in Giornali, in Riviste, in Atti accademici d'ogni paese.

Parve al Senatore Luca Beltrami fosse oramai giunto il tempo di raccogliere questa, ognora crescente, suppellettile di studio e di ordinarla in «Raccolta Vinciana»; e nessun centro egli ritenne a ciò più opportuno di Milano, dove Leonardo da Vinci passò il periodo più fecondamente operoso della sua vita, nessuna sede più adatta di quel Castello Sforzesco dove, ospite di Lodovico il Moro, aveva lavorato alla decorazione della sala delle Asse, aveva assistito a tante geniali riunioni, aveva perfino organizzato spettacoli e feste.

Nel pensiero di Luca Beltrami la Raccolta vinciana avrebbe dovuto formarsi con contributi spontaneamente offerti dagli studiosi, i quali avrebbero costituito una specie di società, anzi, direi, di famiglia ideale: e la « Raccolta », continuamente operosa, comunicando a tutti i suoi « Aderenti » i frutti dei propri lavori e adoperandosi a facilitarne le indagini, avrebbe stretto un permanente legame, una fraterna solidarietà fra i cultori di Leonardo d'ogni nazione.

L'appello di Luca Beltrami, che da molti anni infaticabilmente si adopera per la conservazione dei monumenti lombardi, che ha ridotto alle pristine forme quell'insigne monumento che è il Castello Sforzesco, ed è ben noto, anche fuori d'Italia, per tanti genialissimi studi, non poteva rimanere inascoltato: l'idea, lanciata sulla fine del 1904, incontrò subito le più vive simpatie e nel Gennaio del 1905, coi primi contributi offerti dal promotore e da altri volonterosi, e coll'appoggio benevolo dell'Am-

ministrazione municipale, si costituì, presso l'Archivio storico del Comune, la « Raccolta Vinciana ».

Fin dal principio insigni scrittori inviarono le loro adesioni: Corrado Ricci, Direttore generale delle Antichità e belle Arti: Gustavo Uzielli, leonardista apprezzato ben oltre i confini della patria sua: il benemerito studioso e trascrittore del Codice Atlantico e di altri manoscritti vinciani, Dottor Giovanni Piumati, Edmondo Solmi, critico arguto e divulgatore geniale: Gerolamo Calvi, a cui il R. Istituto lombardo assegnava un premio per una sua opera sulla vita di Leonardo: Mario Baratta, Gustavo Frizzoni, Emilio Motta e molti altri. Tra gli stranieri l'editore dei Codici dell'Istituto di Francia, Ravaisson-Mollien, Léon Dorez Marcel Reymond; e dalla dotta Germania s'affrettarono ad inscriversi tra gli Aderenti il Barone von Geymüller, Woldemar von Seidlitz, Cornelius von Fabriczy, Carl Justi, tutti valenti indagatori del Rinascimento italiano.

Verso la fine dell'anno 1905 usciva il primo Bollettino contenente l'elenco bibliografico dei doni, la Bibliografia di Leonardo a partire dal 1901, e alcuni articoli di varietà.

Crebbe nell'anno successivo il favore per la nostra istituzione: il secondo bollettino registrava numerosi e importanti doni, iniziava una serie di Regesti dei documenti fin ora pubblicati riguardanti la vita di Leonardo, portava articoli di varietà del Beltrami, del Ricci e d'altri.

Nel terzo anno la Raccolta s'avviò verso maggior fortuna. A mano a mano che andava aumentando il nostro repertorio bibliografico, invitavamo autori, editori, istituti stranieri a inviarci le pubblicazioni di cui andavamo raccogliendo notizie e tutti, pronti e convinti, rispondevano all'appello. Rispondevano le Accademie di Vienna, di Monaco, di Lipsia: inviavano incoraggiamenti cortesi, dall'Austria, Stewart Chamberlain, che ha messo in rilievo i nessi fra il pensiero di Leonardo e quello di Kant, Theodor von Frimmel, redattore dei « Blätter für Gemäldekunde, il Professore Holl dell'Università di Graz, il signor Strzygowski, critico originale dello stile leonardesco; dalla Francia Pierre Duhem dell'Università di Bordeaux, che in due recenti volumi ha illustrato l'influenza del pensiero di Leonardo

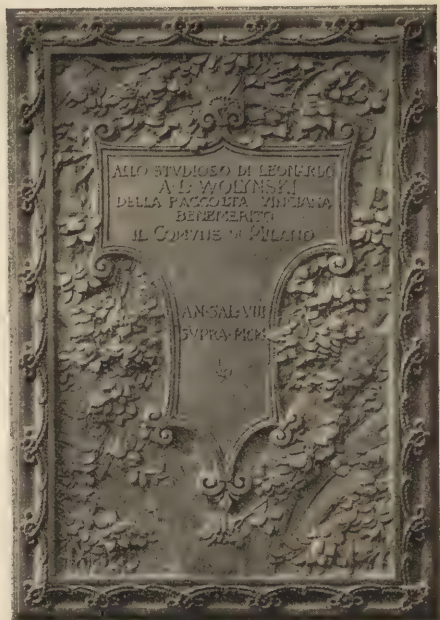
nelle scienze fisiche e matematiche; dall' Inghilterra G. Hill, Segretario della « Vasari Society », Teodoro ed Herbert Cook; dal Belgio Paul Errera dell'Università di Bruxelles; dalla Svezia il matematico Eneström; dalla Norvegia l'anatomista Hopstock; dalla Germania infine, dove la Raccolta doveva incontrare le più larghe simpatie, il Dottor Klein di Monaco, il Dottor Krembs di Coblenza, il Prof. Sauer dell'Università di Friburgo, continuatore ed editore delle opere del Kraus, Ernst Steinmann Direttore del Museo granducale di Schwerin, il Dottor Steinweg di Halle, il Dott. Witt di Berlino, I. Rodemberg Direttore della «Deutsche Rundschau», Moritz Cantor di Heidelberg, l'insigne storico delle matematiche.

Non vi paia dunque, o signori, illegittimo in noi il desiderio di annoverare fra gli Aderenti il Direttore generale dei Musei Imperiali di Berlino, lo storico della scultura fiorentina, Guglielmo Bode.

Dalla Russia ci giungeva il contributo più cospicuo che noi avessimo mai potuto sperare. Il signor A. L. Wolynski, autore d'una poderosa opera su Leonardo che in Germania si leggerà tra poco, se non si è già letta, nella traduzione tedesca, ci ha regalato una intera collezione di duecento opere ed opuscoli e di circa cinquecento fotografie. Questo materiale, raccolto con molta fatica e non poca spesa, gli aveva servito pei suoi studi, ed egli se ne è privato a beneficio della nostra Raccolta. Tutto, ci scriveva l'amico nostro carissimo, annunciando la spedizione, « tutto io do alla Raccolta Vinciana, a questo Istituto sul quale sventola l'eterna insegna di Leonardo. Possa il mio modesto contributo aprir la strada ad altre più degne espressioni di simpatia verso una così nobile istituzione. Nella Raccolta Vinciana io vedo il simbolo vivente di una attività del genio italiano, non mai finora raggiunta nel dominio dell'arte e della scienza ».

L'Amministrazione Municipale di Milano ha non solo gradito il dono, ma anche apprezzata l'alta idealità onde fu mosso il munifico donatore e gli ha offerto una targa d'argento, eseguita su disegno di Luca Beltrami. Essa è riprodotta, insieme col Catalogo della Collezione Wolynski, nel quarto Bollettino che vi presentiamo.

La Raccolta si compone oggi di settecento ottanta volumi ed opuscoli e di seicentotrenta incisioni e fotografie; non è poco, in quattro anni, trattandosi d'un materiale che non è sempre agevole nè rintracciare nè ottenere. Ma ora che l'istituzione è conosciuta, e a darle quella notorietà di cui ha bisogno contribuirà l'averla presentata a questo insigne Congresso, ora il suo incremento procederà sempre più rapido. Voi stessi, o signori, invierete d'ora innanzi, spontaneamente le vostre pubblicazioni e indurrete i vostri amici a far altrettanto; il miglior nostro successo starà in ciò che tutto quanto intorno a Leonardo da Vinci viene alla luce, immediatamente, senza bisogno di invito, converga alla Raccolta come a sua sede naturale.

A render più utile l'elenco delle pubblicazioni pervenute in dono, il terzo Bollettino accompagnava le notizie bibliografiche con brevi analisi del contenuto. Ciò parve riescir gradito agli Aderenti i quali videro in questa elaborazione del materiale un avviamento alla futura Bibliografia ragionata di Leonardo da Vinci; la qual Bibliografia occupa il posto principale nel nostro programma; la Direzione ha ben compreso che non è possibile mantener viva la Raccolta senza l'aiuto di un ampio repertorio bibliografico; e per questo ha già raccolto circa un migliaio e mezzo di schede, e più ne andrà compilando in seguito, nella speranza di potere, un giorno non lontano, pubblicare in un volume il frutto delle sue fatiche.

Della Raccolta Vinciana si è più volte occupata la stampa italiana e straniera, esprimendo sempre i più favorevoli giudizi. La « Gazette des Beaux Arts » ha dato un ampio sommario di tutti i Bollettini, ne han parlato i « Blätter für Gemäldekunde » e il « Reichspost » di Vienna e altri periodici. Ma nessun giudizio poteva a noi riuscir più gradito di quello espresso dal Dottore Woldemar von Seidlitz, Direttore generale delle Reali collezioni di Dresda, nell' « Internationale Wochenschrift für Wissenschaft Kunst und Technik » di Berlino. Egli ha profondamente compreso, e si è adoperato a far comprendere agli altri, l'intima natura, la funzione, gli scopi della Raccolta Vinciana, la quale non è un puro ed immobile deposito di libri e di disegni; ed ebbe la bontà di segnalarla come esempio da imitare per altre istituzioni consimili ch'ei vorrebbe sorgessero anche nella sua Germania.

Dopo un chiaro riassunto dei tre primi Bollettini, lo storico di Bramante, così continua: « Il merito principale della Raccolta è questo che un così ricco materiale viene, nel modo più adatto allo scopo, elaborato e comunicato agli Aderenti. Si è così creato un fecondo centro di lavoro per tutti gli amici di Leonardo di cui non si aveva fin ora alcun esempio. Istituzioni consimili dovrebbero sorgere anche per altri grandi artisti, come per Michelangelo a Firenze, per Raffaello in Roma, nei luoghi cioè più opportuni, purchè siano sulle grandi strade maestre, non in regioni appartate, come Vinci o Urbino: e, in Germania, per Dürer in Norimberga, per Holbein in Basilea e così via per altri illustri dove hanno più vissuto ed operato. Raccolte di tal genere, per raggiungere lo scopo, debbono formarsi in un luogo solo, giacchè, a mano a mano che va crescendo la letteratura del soggetto, le notizie hanno da essere comunicate ad intervalli, sian pure lunghi, ma regolari. Ed ecco offrirsi alle Amministrazioni comunali un nuovo e nobile compito: non occorre per esse stanziare forti somme; l'importante si è che il Direttore dell'Archivio o della Biblioteca dove la collezione si forma, tenga sempre fisso dinnanzi agli occhi il suo scopo, che è quello di formarla e di mantenerla completa. E siccome sul Direttore ricade naturalmente il lavoro principale, solo presso

uffici pubblici potranno queste Raccolte prosperare, non mai nelle mani di collezionisti privati, per quanto entusiasti. Nè è da escludere che quanto si è fatto a Milano per Leonardo, si possa fare anche per altri uomini sommi in altri campi della cultura, purchè si abbia sempre di mira lo scopo di raccoglier tutto, il che, per esempio, sarà difficile per Lutero, Goethe, Bismark. Ad ogni modo la Raccolta Vinciana dovrà sempre essere considerata come un modello ».

Signori, noi non saremmo forse venuti a parlare dei nostri modesti lavori dinnanzi a questa solenne radunanza di dotti, se un giudizio così esplicito e sincero d'uno dei più autorevoli critici della Germania non fosse intervenuto a rimuovere le nostre esitanze. Ma, poichè a questo ci siamo indotti e il Comitato ordinatore ha voluto con tanta benevolenza accogliere la mia comunicazione, permettete ch'io esprima il desiderio di riportare a Milano il parer vostro espresso in un voto.

Il vostro voto, se, come mi lusingo, sarà favorevole, darà alla Raccolta Vinciana il suo battesimo scientifico: sarà il più potente stimolo per chi la dirige, sarà gradita ricompensa per Luca Beltrami che la immaginò e tuttodì l'aiuta col prezioso consiglio e colla inesauribile sua munificenza, e per l'Amministrazione stessa del Comune di Milano che, quantunque assorta nei problemi economici d' una grande città moderna dove s'agita febbrilmente la vita delle industrie e dei commerci, non mai trascura di patrocinare l'incremento delle scienze e delle arti.

Signori, tra dieci anni si compirà il quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci. Mi conceda la fortuna di potere in quel giorno dichiarare che la Raccolta Vinciana è completa, e di vedervi tutti riuniti nella mia città a rendere un omaggio solenne al gran Padre Leonardo.

ETTORE VERGA.

ELENCO DEGLI ADERENTI

Accademia Imperiale delle Scienze, Vienna.
Accademia delle Scienze, Cracovia.
Accademia delle Scienze, Lipsia.
Accademia Reale delle Scienze, Monaco di Baviera.
Accademia di scienze lettere ed arti, Lucca.
AIROLDI Avv. G., già Commissario Prefettizio del Comune di *Milano.*
ALBANI Prof.[a] MARIA, *Milano.*
ALFIERI e LACROIX, *Milano.*
ANCONA Dott. MARGHERITA, *Milano.*
ANNONI AMBROGIO, *Milano.*
ARBELET PAUL, Professore nel liceo Descartes, *Tours.*
ARNALDI Conte ANTONIO, Direttore della « Rivista d'artiglieria e genio », *Roma.*
BARATTA MARIO, *Voghera.*
BELTRAMI Arch. LUCA, Senatore del Regno, *Milano.*
BELTRAMI GIOVANNI, Pittore, *Milano.*
BELTRAMI GIUSEPPE, *Milano.*
BERETTA FRANCESCO, *Milano.*
BERTARELLI Dott. ACHILLE, *Milano.*
BERTELSMANN C., Editore, *Gütersloh.*
BERTOGLIO PISANI Conte NAPOLEONE, *Milano.*
BESSO MARCO, *Roma.*
BLASERNA PIETRO, Senatore del Regno, Presidente della Regia Accademia dei Lincei, *Roma.*
BOCCA fratelli, editori, *Torino.*
BONELLI Dott. GIUSEPPE, sotto-archivista di Stato, *Milano.*

BORMANN Dott. GIORGIO, *Berlino*.
BRINTON SELWYN, *Guilford*.
BRUSCONI Arch. AUGUSTO, già direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, *Milano*.
CAGNOLA Dott. GUIDO, *Milano*.
CALVI nob. Dott. GEROLAMO, *Milano*.
CALWEY GEORG D. W., Editore, *Monaco di Baviera*.
CANTOR Dott. MORITZ, Hofrat, *Heidelberg*.
CAROCCI GUIDO, Direttore dell'« Arte e Storia », Firenze.
CAROTTI Dott. GIULIO, Prof. nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano*.
CAVENAGHI Prof. LUIGI, *Milano*.
CERMENATI MARIO, Professore nella R. Università di *Roma*.
CHAMBERLAIN STEWART HOUSTON, *Vienna*.
CLAUSSE GUSTAVE, *Parigi*.
COLOMBO GIOVANNI, Professore nella R. Università di *Bologna*.
COLOMBO Prof. GIUSEPPE, Senatore del Regno, *Milano*.
COOK HERBERT F., *Esher* (Inghilterra).
COOK THEODORE ANDREA, *Londra*.
CORIO dott. LODOVICO, *Milano*.
CRESPI Dott. ACHILLE, *Milano*.
CRESPI CRISTOFORO, *Milano*.
CRICUNETZ MOSÈ, *Kiscinew*.
CRIPPA Avv. AMBROGIO, *Milano*.
CROCE BENEDETTO, *Napoli*.
DECIO Dott. CARLO, *Milano*.
DE GUBERNATIS Conte ANGELO, *Roma*.
DE MARCHI ATTILIO, Professore nella R. Accademia scientifico-letteraria di *Milano*.
DE MARINIS E., *Firenze*.
DE TONI Prof. G. BATTISTA, *Modena*.
D'EUFEMIA Dott. ANGELO, *Napoli*.
DOREZ LÉON, *Parigi*.
DUHEM P., Professore nella Università di *Bordeaux*.
ENESTRÖM Dott. G., *Stocolma*.
ERRERA PAUL, Professore nella Università di *Bruxelles*.
Faculté des Lettres, Bordeaux.

Fabriczy, von, Cornelius, *Stuttgart.*
Fantoli Ing. Gaudenzio, *Milano.*
Favaro Antonio, Professore nella R. Università di *Padova.*
Ferrari Dott. Francesco, *Milano.*
Friedmann Coduri Teresita, *Milano.*
Frimmel, von, Th., *Vienna.*
Frizzoni Dott. Gustavo, *Milano.*
Frova Dott. Arturo, *Milano.*
Fumagalli Carlo, *Milano.*
Fumagalli Prof. Giuseppe, Bibliotecario Capo della Braidense, *Milano.*
Fumi Luigi, Direttore del R. Archivio di Stato, *Milano.*
Gallavresi Dott. Giuseppe, *Milano.*
Gelli Jacopo, *Milano.*
Gauthiez Pierre, *Parigi.*
Geymüller Barone Henry, *Baden Baden.*
Gnoli Prof. Domenico, Bibliotecario Capo della R. Biblioteca Vittorio Emanuele, *Roma.*
Gronau Dott. Giorgio, *Firenze.*
Heitz I. H., Editore, *Strasburgo.*
Herzfeld Marie, *Vienna.*
Herder B., Editore, *Friburgo in Brisgovia.*
Hill G. F., *Londra.*
Hoepli Ulrico, *Milano.*
Hoerth Dott. Otto, *Lipsia.*
Holl M., Professore nella Università di *Graz.*
Hopstock Halfdan, Professore di anatomia nell'Università, *Cristiania.*
Istituto Lombardo di Scienze e Lettere *di Milano.*
Johnson Federico, *Milano.*
Justi Dott. Carlo, *Bonn.*
Klaiber Dott. Hans, *Monaco di Baviera.*
Klein Dott. Gustav, *Monaco di Baviera.*
Krembs Dott. B., *Coblenza.*
Kulczycki Dott. Ladislao, *Milano.*
Lattes Dott. Elia, *Milano.*
Lederer Dott. Alessandro, *Buda-Pest.*

LEVI PRIMO, *Roma.*

LUZIO ALESSANDRO, Direttore del R. Archivio di Stato in *Mantova.*

MAC CURDY EDWART, *Londra.*

MAJOCCHI Sac. Dott. RODOLFO, Rettore del Collegio Borromeo, *Pavia.*

MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, Ispettore presso la R. Pinacoteca di Brera, *Milano.*

MARTINAZZOLI Dott.[a] ANTONIETTA, *Milano.*

MASSALOFF DE N., *Mosca.*

MELZI D'ERIL Conte LODOVICO, *Milano.*

MONTI Dott. SANTO, Direttore del Museo Civico, *Como.*

MORANDI Prof. LUIGI, Senatore del Regno.

MORETTI Arch. GAETANO, Direttore del R. Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, *Milano.*

MORPURGO SALOMONE, Direttore della R. Biblioteca Nazionale, *Firenze.*

MOTTA Ing. EMILIO, Bibliotecario della Trivulziana, *Milano.*

MURRAY JOHN, Editore, *Londra.*

NATALI Dott. GIULIO, *Pavia.*

NEBBIA Dott. UGO, *Milano.*

NOGARA Dott. BARTOLOMEO, Direttore del Museo Gregoriano Etrusco, *Roma.*

NOSEDA Nob. ALDO, *Milano.*

NOVATI Prof. FRANCESCO, Preside della R. Accademia scientifico-letteraria di *Milano.*

ORLANDO VITTORIO EMANUELE, già Ministro dell' Istruzione Pubblica, *Roma.*

PANTINI ROMUALDO, *Vasto.*

PIUMATI Dott. GIOVANNI, *Torino.*

POGLIAGHI LODOVICO, Professore nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano.*

PONTI March. ETTORE, Senatore, Sindaco di *Milano.*

PRIULI BON Contessa LILIA, *Verona.*

QUADRELLI EMILIO, scultore, *Milano.*

RATTI Sac. ACHILLE, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, *Milano.*

RAVA LUIGI, Ministro della Pubblica istruzione, *Roma.*

RAVAISSON-MOLLIEN CHARLES, Conservatore al Museo del Louvre, *Parigi.*

RENIER RODOLFO, Professore nella R. Università di *Torino.*

REYMOND MARCEL, *Grenoble.*

RICCI CORRADO, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, *Roma.*

Rivista Marittima, Roma.

Rivista d'Italia, Roma.

RODEMBERG JULIUS, Direttore della « Deutsche Rundschau », *Berlino.*

RODOCANACHI E., *Parigi.*

ROMANO GIACINTO, Professore nella R. Università di *Pavia.*

ROMUSSI Avv. CARLO, *Milano.*

RONCHI CARLO, *Milano.*

ROUX LUIGI, Senatore del Regno, *Roma.*

RUSCA ERNESTO, Pittore, *Milano.*

SANT'AMBROGIO Dott. DIEGO, *Milano.*

SAUER JOS., Professore nell'Università, *Friburgo in Brisgovia.*

SCHUMACHER F., Geistl. Sem. Oberlehrer, *Münster.*

SEIDLITZ von WALDEMAR, Consigliere intimo, *Dresda.*

SELETTI Avv. EMILIO, *Milano.*

SIDNEY COLVIN, Presidente della *Vasari Society*, *Londra.*

SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO NINO, *Napoli.*

SOLMI Prof. EDMONDO, *Torino.*

STEINMANN ERNST, Direttore del Museo granducale, *Schwerin in M.*

STEINWEG Dott. KARL, *Halle.*

STRIEN EUGÈNE, Editore, *Halle.*

STRZYGOWSKI JOSEF, *Graz.*

TEDESCHI Dott. CARLO, *Milano.*

TENCAJOLI O. F., *Milano.*

TRIVULZIO Principe L. ALBERICO, *Milano.*

UZIELLI Prof. GUSTAVO, *Firenze.*

Vasari Society for the reproduction of drawings by the old Masters, Londra.

VERGA Dott. ETTORE, Direttore dell'Archivio Storico Civico, *Milano.*

Villa Pernice Nob. Rachele, *Milano.*
Visconti March. Carlo Ermes, *Milano.*
Volpi Avv. Pietro, *Milano.*
Williamson Dott. Georg, *Guilford.*
Witt Dott. Otto N., *Berlino.*
Wölfflin Dott. Heinrich, Professore nella Università di *Berlino.*
Wolynski Achim Leo, *Pietroburgo.*

ELENCO E ANALISI[1]

DELLE

PUBBLICAZIONI PERVENUTE ALLA RACCOLTA

dal Luglio 1907 al Luglio 1908

ANNONI AMBROGIO, *La chiesa votiva di S. Maria alla Fontana in Milano.* « Bollettino parrocchiale di S. Maria alla Fontana », ottobre 1907; 8°, p. 113-118 ill.

Dono del Sac. Antonio Lattuada.

— *Dell'edificio « bramantesco » di S. Maria alla Fontana in Milano.* « Rassegna d'Arte », gennaio e febbraio 1908, ill.

Dono dell'Autore.

Contesta l'attribuzione al Solari. Non accetta l'attribuzione a Leonardo posta innanzi dal Dott. Sant'Ambrogio. Ritiene che Leonardo in architettura sia stato più che altro un annotatore. Non esclude nell'edificio l'influenza di Bramante, nel senso che sia stato da lui ideato e disegnato, ed eseguito poi da un artista locale che ne interpretasse i disegni e il gusto.

BARILLI ARNALDO, *L'allegoria della vita umana nel dipinto correggesco della Camera di S. Paolo in Parma.* Parma, Battei, 1906.

Dono del Senatore Luca Beltrami.

---

[1] Limitiamo le analisi agli scritti, e specialmente agli opuscoli, che supponiamo men noti e meno accessibili agli studiosi. Alcune furono fatte da Aderenti, che ringraziamo del cortese aiuto, e portano le firme dei rispettivi autori.

BECK-DARMSTADT TH., *Leonardo da Vinci's Ansicht von Freien Falle schweren Körper*. Sonderabdruck aus der «Zeitschrift des Vereines deutscher Ingenieure», Jahrgang 1907.
. Dono dell'Ing. Gaudenzio Fantoli.

E. During dice a pag. 14-15 della sua « Storia critica dei principî generali di meccanica» (Leipzig, 1877) che nel modo più chiaro si deduce da singoli passi e frammenti di manoscritti che Leonardo *conosceva la legge del movimento sul piano inclinato*, ed aveva idee adeguate intorno all'accelerazione costante della velocità nella caduta dei corpi. Avendo egli concepita la *progressione aritmetica* della velocità nella caduta dei gravi, doveva pure aver conosciuta una gran parte delle leggi sulla caduta dei corpi nel vuoto ed *essersi accostato assai alle concezioni del Galilei.*

Il Prof. Beck-Darmstadt dice affrettate le conclusioni del During, e crede poterlo dimostrare giovandosi dei manoscritti di Leonardo (Ravaisson-Mollien e Codice Atlantico), ma esamina solo i fogli 43-7 e 61, dai quali risulta che Leonardo accettava il principio — *I corpi cadenti debbono avere ugual peso e forma e volume* — attenendosi così alla legge di Aristotele — *I corpi pesanti cadono più celeremente dei leggeri* — perchè non teneva conto del mezzo resistente dell'aria. E lo confermerebbe la sua proposizione — *Se un getto d'acqua s'assottigliasse sempre più, invece di cadere rimarrebbe sospeso.* — Quand'egli poi dice che l'accelerazione di caduta segue il rapporto 1 : 2 : 3 etc., non tien conto della velocità iniziale, nè mostra di conoscere le leggi del moto uniformemente accelerato d'un grave nello spazio. V' è dunque una profonda differenza tra la concezione di Leonardo e quella di Galileo. Leonardo moltiplicava lo spazio percorso per il corrispondente numero nella serie delle unità di tempo, sicchè un corpo nel terzo minuto secondo percorrerebbe il triplo dello spazio percorso nel primo. E se esprimeva geometricamente questa progressione aritmetica per mezzo di sezioni parallele equidistanti in una piramide triangolare, non dimostrava però col suo disegno e forse neppure intuiva la serie dei quadrati dei tempi come coefficienti dei relativi spazi nella serie corrispondente. Galileo poteva quindi a buon diritto chiamar « scienza nuova » la legge ch'egli deduceva dalle sue prime esperienze sul moto uniformemente accelerato d'un grave sul piano inclinato (A. Crespi).

CLÉMENT CHARLES, *Michel Ange*, *Léonard de Vinci, Raphael*,

avec une étude sur l'Art en Italie avant le XVI siècle, et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Paris, Levy, 1861, 8°, pag. 402.

Dono del Dott. Achille Ratti.

COOK HERBERT, *A Portrait of a Musician by Leonardo da Vinci.* « Burlington Magazine », Londra, novembre 1908.

Dono del Prof. Luigi Cavenaghi.

Pare al Cook che troppo inchiostro si sia sparso a favore di Ambrogio de Predis e che la critica moderna esageri nell'esaltare gli umili a detrimento dei grandi. Al De Predis fu attribuito, ultimamente anche dal dott. Von Seidlitz, il ritratto, all'Ambrosiana, che il Beltrami battezzò: « il Musicista ». Il Cook non solo approva l'attribuzione a Leonardo proposta dal Beltrami, dopo il felice restauro eseguito dal Prof. Cavenaghi, ma aggiunge, a sostegno di questa tesi, nuovi argomenti dedotti dal raffronto del dipinto leonardesco con un ritratto di giovane uomo, in atteggiamento analogo, appartenente alla collezione di sir Frederik Cook in Richmond, che fu esposto nella mostra milanese del 1898 al Burlington Club, con attribuzione, secondo il Cook, indubbia, al De Predis; questo raffronto l'Autore estende anche al ritratto segnato « Archinti », alla National Gallery e conclude che tanto l'uno quanto l'altro, di fronte al « Musicista », non sono che opere artificiose ed insipide.

FABRICZY VON CORNELIUS. Recensione del libro del Carotti « Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello ». [Estratto dal « Repertorium für Kunstwissenschaft »], Stuttgart 1907.

Dono dell'Autore.

FALCONE N. A., *Leonardo da Vinci.* Lanciano, 1908, 8°, p. 40. Conferenza.

Dono dell'Autore.

FERBER F., *Les progrés de l'aviation par le vol plané. Les Calculs.* Paris, Berger-Levrault, 1907; 8°, p. 87, ill.

Dono del Senatore L. Beltrami.

FRIMMEL VON THEODOR, *Zwei Madonnenbilder aus der Sammlung Lotmar in Bern.* « Blätter für Gemäldekunde ». Wien, Gerold, 1908.

Dono dell'Autore.

Riproduce ed esamina una vergine col bambino conservata nella collezione del sig. Lotmar in Berna, che ritiene di evidente stile leonardesco. Ricostruisce un ampio gruppo di madonne leonardesche che hanno con questa una stretta parentela, disseminate in diverse Gallerie pubbliche e private. Dopo molti e particolareggiati raffronti colle opere di Bernardino dei Conti, conclude che a questo pittore si possa, colla maggiore probabilità, attribuire il dipinto di Berna, quantunque non si possa escludere anche una certa affinità colla maniera di Marco d'Oggiono.

FRIMMEL VON THEODOR, *Bemerkungen zu Marc Anton Michiels* « Notizia d'opere di disegno ». « Beilage der Blätter für Gemäldekunde », Mai 1907; pag. 37-78.

Dono del Senatore Luca Beltrami.

Ristampa la « Notizia » del Michiel (l'Anonimo Morelliano), nella lezione del manoscritto marciano, che in taluni punti è d'alcun poco più ampio del testo dato in altre edizioni precedenti, e lo correda di molte note. Per la madonna allattante attribuita dal Michiel a Leonardo, oltre alla Madonna Litta e al dipinto di Brera, proveniente dalla Galleria Manfrin, alle quali già accennava il Frizzoni, adduce tra le possibili concorrenti a quella identificazione, una Madonna del Boltraffio alla National Gallery, e una variante della Madonna Litta nella Raccolta Chéramy.

G. C., *Leonardo da Vinci botanico.* « L'Unione », Milano, 3, VI, 1908.

Breve articolo di divulgazione.

GRONAU GEORG, Recensione dell'opuscolo di L. Beltrami « Il Ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci ».

Dono dell'Autore.

GROTHE HERMANN, *Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph.* Ein Beitrag zur Geschichte der Teknik und der Inducktiven Wissenschaften. Berlin, Nicolai, 1874; 8° p. 94 con 77 inc.

Dono del Senatore Luca Beltrami.

HEWETT EDITH, *A newly discovered Portrait by Ambrogio De Predis.* « Burlington Magazine », February 1907.

Dono dell'Autrice.

Cfr. III Bollettino, pag. 86.

HIND LEWIS, *Drawings of Leonardo da Vinci*. London Newnes.
Dono del sig. Giuseppe Beltrami.

HOERTH OTTO, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*. Ein Beitrag zur Frage seiner Kunstlerischen Rekonstruktion. Mit 25 Abbildungen in Lichtdruck und 23 Tafeln. Leipzig, Hiersemann, 1908, 8° gr. pag. 250.
Dono dell'Autore.

Il dipinto di Leonardo in S. Maria delle Grazie è per noi la rappresentazione tipica dell' ultima Cena di Cristo. Ma a questo alto significato contraddicono le rovinose condizioni attuali dell' originale; noi non abbiamo potuto fin ora figurarci la concezione leonardesca se non attraverso mediocri copie. Per apprezzarla nell'originaria bellezza, perchè il rispetto al capolavoro vieta oggi di restaurarlo e completarlo, non v' è altro mezzo che, mediante uno studio critico e sistematico del dipinto e di tutti gli elementi che possono facilitare l'impresa, riunire il materiale sufficiente per la creazione d'una copia tipica la quale renda la Cena nello stato in cui la lasciò Leonardo quando vi diè l'ultimo tocco di pennello. Buona parte del volume è consacrata a confutare la teoria dello Strzygowski. (V. sotto questo nome). Fra gli elementi più importanti per questa ricostruzione critica sono le teste degli Apostoli costituenti la serie acquistata nel 1892 dal museo civico di Strasburgo, la qual serie l'Autore dimostra autentica. L'Hoerth vuole con questo libro sostituire alle solite descrizioni soggettive esame metodico e pone la conoscenza della genesi e del contenuto della famosa composizione sopra un fondamento nuovo. L' opera meriterebbe un'analisi più ampia da parte di uno specialista. (Cfr. «Burlington Magazine» luglio 1908).

L'elegante volume è adorno di splendide tavole. Riproduce: il Cenacolo allo stato attuale, l' incisione di Morghen e quella del Frey, la copia di Cesare Magno alle Grazie e quella di Ponte Capriasca; disegni con studi per la Cena a Windsor, al Louvre, all'Accademia di Venezia e per l'Adorazione al Louvre, agli Uffici, a Parigi nella Collezione Walton; studi per il Bartolomeo e per il Giuda a Windsor, per Pietro e Giuda all' Ambrosiana, il pastello di Brera, il Cristo e le sei teste della serie di Strasburgo e quattro teste della collezione di Weimar.

HOPSTOCK HALFDAN, *Leonardo da Vinci som Anatom*. « Med-

delelse fra Universitetes anatomiske Institut». VI. Kristiania, Sheens' ske Bogtrikkeri, 1906. 8°, p. 52, ill.

Dono dell'Autore.

Coll'aiuto delle due pubblicazioni del Sabachnikoff (1898 e 1901) e di 438 disegni di Leonardo tratti dalla Raccolta di Windsor (fra i quali mancano tuttavia alcuni citati dal Blumembach) l'Autore dimostra aver Leonardo, per il primo, trattato l'anatomia in modo veramente scientifico, poichè in nessuno dei suoi predecessori, e neppure nell'Anatomia del Berengarius di Carpi, pubblicata nel 1521, si trovano disegni presi sul vero. Le investigazioni di Leonardo sono del tutto originali e indipendenti dal Della Torre (Cfr. Bottazzi, nell'*Archivio italiano di anatomia*, 1905). I suoi disegni sono d'una bellezza meravigliosa. Mirabile è la conseguenza colla quale egli procede nei suoi studi, cominciando colle leggi della meccanica, descrivendo poi tutte le membra secondo le undici forme elementari dei tessuti del corpo così che prima si descrivono le ossa e finalmente la pelle, senza dimenticar di studiare ogni membro anche sul modello vivo nella sua azione. Un tale procedimento può essere seguito anche ai giorni nostri.

Il Klopstock esamina tutte le nuove scoperte che son dovute allo zelo di Leonardo. Trecento anni prima di Naegele e di Weber egli trovò la posizione obliqua del bacino, la vera forma del torace. Per il primo posò la parte posteriore del cranio sopra un tronco per dargli la giusta posizione orizzontale. Conosceva già i movimenti determinati e spontanei dei muscoli, intuì la legge della contrazione dei muscoli nella loro direzione longitudinale, e la circolazione del sangue. Come i muscoli conosceva perfettamente i nervi e i vasi: i suoi disegni dei vasi del collo, del braccio, del petto sono di tale eleganza da sembrar fatti su preparati moderni. Nella spiegazione delle azioni mentali e della continua assimilazione e dissimilazione dei corpi viventi si avvicina alle idee dei tempi nostri. Studia l'anatomia del canale digerente, la formazione dell'embrione, cerca insomma di spiegare non solo la formazione delle membra ma anche la loro azione, così che pare aver preparato un intero trattato di fisiologia. L'Autore difende il Vesal dall'accusa del Jackschath (Medizinische Blätter 1902) di avere copiato Leonardo nella sua «Fabrica». Ma quando dice che Leonardo non ebbe il coraggio, come ebbe il Vesal, di pubblicare le sue scoperte non è nel vero: a Leonardo non mancava il coraggio ma il tempo e la quiete per preparare le sue opere per la stampa (W. v. Seidlitz).

HOPSTOCK HALFDAN, *Lidt om Leonardo da Vinci.* « Nordisk Tidskrift för Vetenskap Konst e Indostri», 1907, Attonde Häftet, Stockholm. Dono dell'Autore.

Trattando brevemente della vita e della scienza di Leonardo l'Autore fa rilevare il fascino poetico che si trova negli scritti Vinciani e cita alcuni pensieri poetici, aforismi, favole, racconti ecc. estratti dai medesimi.

JUSTI LUDWIG, *Konstruierte figuren und Kopfe unter den Werken Albrecht Dürers.* Untersuchungen und rekonstruktionen. Leipzig, Hiersemann, 1902; 4°, p. 71 ill.
Dono del sig. Giuseppe Beltrami.

È noto che Dürer si dedicò a intensi studi teoretici nei quali vedeva il mezzo più efficace per condurre l' arte tedesca all' altezza dell'italiana. Ma questa parte della sua attività non fu mai studiata di proposito in rapporto all' arte sua: i biografi si limitarono sempre a considerarla come un' appendice della vita dell' artista. Justi esamina per la prima volta, sistematicamente, gli studi del Dürer riferendoli alle singole opere di lui; e da questi raffronti ricava la prova che, da un certo tempo in avanti, egli *ha costrutto le figure e le teste ideali su schemi matematici.* Un'indagine così positiva, specialmente applicata a un artista della forza di Dürer, non fu mai tentata forse perchè ripugna a chi crede che indagare il segreto dell'arte ne attenui l' impressione; ma si tratta pure d' una verità che bisognava dimostrare, è anzi un rendere giustizia a Dürer stesso che nei suoi scritti dichiarava doversi le figure ideali costruire secondo la teoria delle proporzioni. Dimostrata la sua tesi e riportate tutte le figure dell' artista disegnate su schemi matematici, Justi si domanda se, anche in questo, Dürer ha subìto influenze straniere, e si sofferma specialmente a considerare che cosa abbian potuto ispirargli teoretici del Rinascimento italiano come Luca Paciolo e Leonardo. Conclude che, durante il suo viaggio a Venezia, Dürer dovette stringere rapporti col Paciolo, di che si vedono traccie in un nuovo schema di testa e in altre particolarità che divengon frequenti nei disegni dell'artista. Quanto a Leonardo non è dubbio che abbia influito sul Dürer ma si tratta di un'influenza indiretta, pel tramite del Paciolo, e d' indole generale. Un solo passo dei manoscritti vinciani concorda perfettamente con un appunto del

Dürer, ma il Justi vede in entrambi un' analogia proveniente da una fonte comune, cioè da Vitruvio.

KLAIBER HANS, *Beiträge zu Dürers Kunsttheorie*. Inaugural Dissertation — Universität zu Tubingen. Blaubeuren, Mangold, 1903, 8°, pag. 66.

Dono dell'Autore.

In seguito agli ultimi studi critici l' influenza di Leonardo sull' arte e sulle teorie artistiche del Dürer è universalmente ammessa ; le opinioni si dividono solo nel determinare la misura e il valore di questa influenza. Il Klaiber si propone appunto di studiare lo sviluppo dell'arte e del pensiero del Dürer fino al suo viaggio in Italia (1505-1506), quando più da vicino e con maggiore intensità l' esempio e le dottrine di Leonardo poterono influire su di lui, per stabilire poi come nella sua già forte e originale personalità il Dürer abbia assimilato gli insegnamenti dell'artista italiano e quale importanza essi possano avere per l' ulteriore svolgimento del genio del « Cavaliere cristiano » . A mano a mano che si scoprono nuove prove dell' influenza italiana sul Dürer la figura di lui, anzichè diminuire, ingigantisce giacchè egli non imita, ma assimila e fa suo tutto quello che prende fuori di sè : l'imitazione diventa creazione.

— *Leonardostudien*. [Zur Kunsgeschichte des Auslandes, Heft 56]. Strassburg, Heitz 1907 ; 8° gr., p. 144.

Dono dell'Autore.

L'Autore si propone di presentare Leonardo come artista, ma è costretto a parlare di lui pure come scienziato, perchè arte e scienza sono armonicamente fuse nelle sue opere. Rimanda il lettore alle riproduzioni di Ludwig, Richter, Berenson, Müntz, Müller-Walde ; riserba a sè l'indagine di principî fondamentali, che va poi applicando di volta in volta alle pitture vinciane.

Nel primo dei tre studi (sul *movimento* presso Leonardo da Vinci) s'attiene molto al Richter (The literary works of L. d. V.) e cerca nel Trattato della pittura (Art. 280-320) tutti i sussidî che Leonardo trasse dalla fisica per la descrizione dei movimenti nel corpo umano. Sarebbe stato opportuno tener conto anche delle ricerche anatomiche. Applicati all'arte, quei principî scientifici spiegano come Leonardo disponesse le figure nella composizione delle *storie*, e come ne curasse l'espressione. L'Autore riduce a

quattro le ricerche più interessanti, e che corrispondono a quattro leggi estetiche: 1° Le misure delle membra unite al corpo devono adattarsi all'operosità intenzionale che le figure devono sostenere; 2° Come si ottiene il *decoro;* 3° Le figure debbono farsi in modo che dimostrino a sufficenza il loro significato. Occorre quindi una psicologia del movimento di ogni figura, e di tutte insieme, nel comporre una *storia;* 4° Come Leonardo applicò nelle sue tele la legge estetica da lui dettata dei *contrasti.*

In generale risulta che l'artista applicò bensì principî scientifici, ma adattandoli all'arte. Nella sua sintetica frase « senza movimento non c'è vita » egli parla di un movimento vitale, che è più di quello sottomesso alle leggi della cinematica.

Il più arduo tentativo fu di imprimere codesto moto vitale alle fisionomie ed ai gesti, ossia trovare il « movimento dell'espressione ».

L'Autore dice che il Cristo della Cena esprime le parole « Uno di voi mi tradirà ». Ma in questo caso l'associazione ideale può nuocere al nostro giudizio.

Prima di verificare nei singoli quadri l'applicazione della legge vinciana « varia quanto puoi; non seguire schemi », egli crede necessario un breve cenno storico sulla fisionomica e sulla mimica anteriori a Leonardo, affinchè meglio si ammiri l'innovazione di lui.

Seguendo il Wundt (Deutsche Rundschau, 1877) distingue tre periodi principali, i primi due rappresentati da Aristotele e Lavater, il terzo senza autori eponimi. Corrispondono a tre teorie: 1ª Differenziare uomini di popoli e razze dissimili, secondo caratteri nazionali; 2ª Imprimere nel volto passioni ed affetti; 3ª Innestare nei volti umani quei tratti degli animali, che sono per noi simboli di passioni.

Fedele al suo metodo, il Klaiber, stabilito il principio « varia quanto puoi », studia l'espressione d'ogni parte del volto e l'atteggiamento e la mimica particolare d'ogni moto dell'animo nei quadri di Leonardo. Il quale, come vuole che « ogni atteggiamento sia espressivo », così detesta gli schemi. Egli prepara i gruppi di figure (nelle *storie*) secondo che la fantasia gli suggerisce, obbedendo solo all'opportunità dei contrasti e cercando di far sì che ogni figura parli dalla tela.

Lavater scosse l'autorità d'Aristotele, negò la convenienza di dar leggi ferree all'artista, disse la fisionomica « scienza delle scienze », da cui non canoni intrasgredibili, ma solo concetti generali s'hanno a dedurre. Il genio non si costringe.

La fisionomica moderna di Darwin, Piderit, Wundt si fonda sul

principio essenziale adottato dal Vinci. Le esperienze psicofisiche danno il fondamento di una fisionomica obiettiva. L'artista utilizza i dati della scienza, e dall'esame del vero trae il verisimile adatto alle sue creazioni. In questa arte scientifica, soccorsa dal genio, consistette l'interpretazione data da Leonardo alle leggi della fisionomica e della mimica.

Il secondo studio (Leonardo e l'antichità) contiene sapienti osservazioni intorno alla comune credenza, proveniente sopratutto dal Richter, che Leonardo trascurasse o disprezzasse gli antichi.

Certo, egli fu sperimentatore anzichè apriorista: « Va' ogni sabbato alle Terme, dove puoi vedere il nudo », ecco il suo metodo d'osservazione diretta. Neppure si può sostenere il contrario, ch' egli cioè prestasse fede alle fiabe, e si lasciasse attrarre dal misticismo medievale di Alberto Magno o dai racconti su animali meravigliosi che poteva trovare in Plinio. Ha bensì studiato gli antichi, ma non con l'ossequenza d'uno scolastico nè con lo sprezzo di chi non sa interpretare. A ragion diceva di lui l'umanista nel noto epigramma « mirator veterum discipulusque memor ».

Gli studi matematici (« Archimedaeo ingenio notissimus ») gli diedero l'abitudine alle misure esatte, ch' egli applicò in pittura al disegno del corpo umano, sì che dalle opere sue si può ricavare un vero e proprio trattato di proporzione pittorica, che sarebbe assai diversa cosa da quello *De divina proportione* del Pacioli. Studiosissimo di Vitruvio, segue tuttavia i dati di lui soltanto nello stabilire la misura dei piedi; fissa le misure delle altre parti del corpo e quella complessiva della persona con criterî suoi; onde ben dice l'epigramma « defuit una mihi symmetria prisca ».

Anche il terzo studio (La maniera di Leonardo) è ricco di osservazioni nuove che, correggendo alcuni asserti d'autori precedenti, aiutano a meglio interpretare l'animo dell'artista.

Oggi il verismo vieta al pittore l'invenzione: allora Antichità e Rinascimento permettevano al pittore di essere poeta; anzi, dapprima la pittura stava alla poesia come il corpo all'ombra; poi l'armonia delle arti fu nel pensare e nel sentire fortemente, e solo restò diverso il mezzo dell'espressione, versi o pennello. Gli artisti divennero i poeti dell'arte. Di più, il Vinci si permise libera interpretazione dei fatti dell'antichità, che l'Autore ritrova talora modificati nelle sue tele. Sicchè Leonardo attinse come scienziato dal vero e dall'esperienza; come poeta, dalla natura sentita; come dotto, dai classici: di più, dove gli mancavano notizie esatte, suppliva con la fantasia e l'intuizione.

Certo, non visitò il Sahara; eppure si proponeva di dipingere « le montagne di un deserto sabbioso » e « i flutti arenosi sollevati dal vento », proprio come, « osservando le dune del Po e del Ticino e degli altri grandi fiumi » poteva arguire che sarebbe accaduto nella Libia, qualora al mobile elemento dell'acqua egli avesse saputo bene sostituire l'altro più mobile e non meno impetuoso dei venti equatoriali.

Codesta « Analogia » gli permetteva, nel descrivere i paesaggi, di immaginare quelli non veduti a somiglianza dei noti, quando uno stesso fenomeno naturale desse loro egual carattere geologico od una medesima storia; così il Richter potè raccogliere da' suoi appunti descrizioni di catene scoscese, laghi, eruzioni, tempeste, alluvioni, che Leonardo si proponeva come esemplari per descriverne altri in altre regioni.

Alla sintesi della legge s'aggiungeva l'analisi, alla geometrica realtà obiettiva la sfumatura indeterminata per l'occhio vivente che osserva dappresso o lontano attraverso i tremolii dell'aria e del sole.

Ma col tempo l'arte sua divien quasi fremente come i desiderî del suo spirito; paesaggi romantici, lontane nubi vaporose, fantastiche rupi. Nel ritratto della Gioconda la descrizione della natura obbedisce ormai tutta all'intensità del sentimento, cui cede l'intelletto. L'uomo che con le formule aveva misurato il mondo, aveva pur anco scrutato i secreti del cuore, e palesava bene a noi sè stesso in quelle parole: « Più sentimento — più martirio — grande martire » (A. Crespi).

KRAUS FRANZ XAVER, *Geschichte der Kristlichen Kunst.* II Band: Die Kunst der Mittelalters und der Italienischen Renaissance. II Hälfte, Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Freiburg im Breisgau, Herder 1908; 8° gr. p. XVIII, p. 283 a 857.

Dono del sig. Joseph Sauer.

Tratta ampiamente della vita, delle opere e delle dottrine di Leonardo. Si diffonde specialmente sulla Cena, esaminandone le varie copie e riproducendone anche una inedita, che è nella Cappella dell' Ospedale del Santo Spirito in Friburgo. Il capitolo si chiude con un giudizio sintetico. L' autore trae profitto dai più recenti studi ed è informato persino della polemica sull' « Argo » o « Mercurio » del Castello Sforzesco.

LEDERER ALESSANDRO, *A Szépmüveszeti Múzeum Milanoi Mesterei és Leonardo da Vinci*. Budapest, 1907; 4°, pag. 47 con tav.

Dono dell'Autore.

Esamina parecchie opere di maestri lombardi nel museo di Buda-Pest. Diamo un cenno di quanto riguarda Leonardo. L'Autore studia tre fogli, già appartenuti, col nome di Leonardo, alla collezione Esterhazy. *A*) Un disegno a matita nera, rappresentante una testa di vecchio imberbe e calvo, colla bocca spalancata in atto di gridare. *B*) Un disegno a matita rossa, con una testa di giovane, veduta di profilo, pur essa colla bocca spalancata; il viso e il collo finiti, il capo e il busto appena schizzati. *C*) Un disegno a punta d'argento con quattro studi di una zampa anteriore di cavallo, in diverse posizioni. I disegni *A* e *B* furono già nel 1883 identificati dal Richter come studi preliminari pel cartone della battaglia d'Anghiari, ed anche il Berenson ne ammise l'autenticità. Il Lederer invece non ha dubbi per la testa di vecchio calvo e imberbe, ma contesta l'attribuzione del giovane guerriero; in quest'ultima trova una mollezza così raffinata di esecuzione, che contrasta colla espressione vigorosa della prima che appare ottenuta di getto. — Del terzo disegno il Lederer ammette l'autenticità; ma mentre il Müller-Walde l'aveva ritenuto uno studio per la statua del Trivulzio, e l'aveva messo a raffronto coll'antico cavallo del Regisole in Pavia, egli invece ne considera la grande affinità colla zampa sinistra anteriore, alzata e ripiegata, del cavallo del monumento al Colleoni in Venezia; e pensa che Leonardo, il quale aveva potuto avere in Firenze dinanzi agli occhi il modello del Verrocchio fra il 1479 e il 1481, abbia ripreso a studiare l'opera del maestro quando, pieno d'entusiasmo, si accinse alla statua dello Sforza, specialmente nel particolare di quella zampa alzata in atteggiamento così naturale, aiutandosi coll'esame diretto di cavallo vivo: d'onde i quattro schizzi di posizioni diverse.

LÉONARD DE VINCI. *Textes choisis, pensées, théories, preceptes, fables et faceties* traduits dans leur ensemble pour la première fois d'après les manuscrits originaux et mis en ordre méthodique avec une introduction par PÉLADAN. Paris, Mercure de France, 1907; 8°, pag. 384.

Dono del Senatore Luca Beltrami.

LEONARDO DA VINCI. Cenno biografico in MILIZIA, *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni.* Bassano 1785 [Estratto].
Dono del sig. Emilio Motta.

— Articolo biografico estratto dall'« Herders Konversations Lexikon ».
Dono del sig. Joseph Sauer.

— *Il monumento di Leonardo da Vinci.* Notizie storiche. Milano, Rechiedei, 1872; 8°, pag. 52.
Dall'Archivio storico civico.

— « Gazzetta del Popolo della Domenica », n. 17, 1900.

A proposito dell'« Antologia Vinciana » del Solmi.

MASI ERNESTO, *Parrucche e Sanculotti nel secolo XVIII.* Milano, Treves, 1886; 8°, pag. 355.
Dono dell'Ing. Gaudenzio Fantoli.

A pag. 43 lo studio: *Goldoni e Leonardo da Vinci.* Ripubblica con qualche commento le due lettere del Goldoni al De Pagave già pubblicate dall'Uzielli, nelle quali il Goldoni rende conto delle ricerche da lui fatte per rintracciare la « Leda » attribuita a Leonardo e per raccoglier notizie di lui in Fontainebleau, dove allora credevasi fosse morto.

MELZI D'ERIL LODOVICO, *La Madonna di Leonardo da Vinci e la villa Melzi in Vaprio d'Adda.* Milano, Montorfano, 1895; 8°, p. 15.
Dono dell'Autore.

Sostiene l'autenticità del « Madonnone » di Vaprio.

MUTHER RICHARD, *Leonardo da Vinci.* Della collezione « The langsam series and illustrated collection of Art Monographs edited by Selwyn Brinton ». London, Hill, 1907; 8°, p. 71.
Dono del sig. Selwyn Brinton.

Traduzione dal tedesco. Vedi più avanti: collezione Wolynski.

NATALI GIULIO, *Storia dell'Arte ad uso delle scuole e delle persone colte.* Torino, Società tipografica nazionale, 1907, II volume, 8°, pag. 376 ill.
Dono dell'Autore.

NOVATI FRANCESCO, *Un pastello di Leonardo da ritrovare.* « Rassegna d'Arte », maggio 1908.

Dono dell' ing. Emilio Motta.

Intende il pastello colla testa del Redentore che Antonio Mussi, nelle sue Poesie pittoriche, descriveva e dichiarava di possedere. Si tratta evidentemente del pastello conservato nella Pinacoteca di Brera e proveniente appunto dal Mussi. Cfr. l'articolo di D. Sant'Ambrogio nell'« Unione », 30 v. 1908, e l'altro articolo dello stesso Novati nella « Perseveranza », 28, v. 1908.

Painters of Florence, Umbria, Siena and Vincian School of Milan. « The Winchester Charts ».

Painters of North Italy: Vercelli, Milan, Brescia and Cremona, Bologna and Ferrara, Parma, Verona, Padua, Venice. « The Winchester Charts ».

Dono del Senatore Luca Beltrami.

Tavole, sul fare di quelle genealogiche, sulle quali sono segnati i capiscuola e tutti i loro discepoli, imitatori ecc. colle date di nascita e morte e qualche altra indicazione sommaria. Montate su tela.

RACCOLTA VINCIANA. Articoli annuncianti o descriventi la Raccolta.

« Rivista di scienze storiche », Pavia, 30 settembre 1907.

« Chronique des arts et des curiosités » Appendice alla « Gazette des beaux arts » Paris, 7 dicembre 1907. Ampia analisi dei primi tre fascicoli.

« Archivio storico italiano », 1907, tomo XXXIX.

« Bollettino della Società storica pavese », 1907.

« Il Pensiero latino »: *Una Raccolta Vinciana a Milano.* Articolo di F. Tencajoli. 8 marzo 1908.

« Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik », Berlin, 21 marzo 1908. Articolo di W. von Seidlitz: *Ein Leonardo da Vinci Archiv.*

« Germania », Berlino, 19 marzo 1908.

« Politische Antropologische Revue », Mai, 1908.

RATTI ACHILLE, Relazione sul concorso al premio Tommasoni. Milano, 1907.

Dono del R. Istituto lombardo di scienze e lettere.

Il concorso per un'opera su Leonardo, di cui fu vincitore il nob. dott. Gerolamo Calvi.

RICHTER JEAN PAUL, *Leonardo.* (Della collezione « The great Artists »), London, Sampson Low, 1880; 8°, p. 136 ill.
Dono del sig. Cornelius von Fabriczy.

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Il tavolo e la custodia a foggia d'arca nell'Ambrosiana del Codice Atlantico di Leonardo.* Milano, 1907, 8°, p. 11.
Dono dell'Autore.

Contesta che il suddetto tavolo, con lacche e disegni, risalga al principio del sec. XVI, e lo ritiene lavoro della prima metà del XVII, donato presumibilmente all'Ambrosiana dallo stesso donatore del Codice Atlantico. Rileva, nella fascia perimetrale, una bizzarra foggia di insegna araldica analoga a quella degli Arconati, e fa raffronti con altre lacche d'imitazione cinese esistenti nel palazzo di quella famiglia a Castellazzo d'Arconate. — Cfr. l'articolo di A. Ratti nel 3° Bollettino pag. 111.

— *Il Tavolo nell'Ambrosiana e la custodia del Codice Atlantico.* 1637-1796. « La Lega lombarda » Milano, 11 agosto 1907.
Dono dell'Autore.

Vedi sopra.

— *Il tavolo e la custodia a foggia d'arca nell'Ambrosiana del Codice Atlantico di Leonardo.* « Arte e Storia », Firenze, n. 17-18, 1907.
Dono dell'Autore.

Vedi sopra.

— *Il pavimento a marmi policromi nella sala delle Asse nel Castello di Porta Giovia.* « L'Osservatore Cattolico », Milano, 31 marzo 1908.
Dono dell'Autore.

— *Il pallio ricamato ed in stile leonardesco del Santuario di S. Maria del Monte di Varese.* Il « Politecnico », 1907.
Dono dell'Autore.

Alle notizie già date in altro articolo (cfr. III Bollettino p. 33) aggiunge una riproduzione in zincotipia, conferma la donazione

ai Panigarola tra il 1515 e il 1519, sì da vedere nello stile del lavoro l'impronta artistica di Leonardo.

SANT'AMBROGIO DIEGO, *La questione della Vergine delle Roccie di Leonardo da Vinci.* « L'Osservatore Cattolico » Milano, 28 dicembre 1907. Dono dell'Autore.

Si riferisce all'articolo del dott. von Seidlitz da noi a suo luogo citato. Vuol dimostrare che una volta assodato, come asseriva il Poynter, che i due esemplari di Londra e di Parigi non sono copia l'uno dell'altro, la dibattuta questione non può risolversi se non ammettendo che sia esistito, come risulta dall'istanza De Predis-Leonardo, un esemplare di tutto pugno del Vinci. Questo esemplare il Seidlitz ritiene perduto, il Sant'Ambrogio lo identifica col quadro d'Affori.

— *Copie diverse della Vergine delle Roccie di Leonardo da Vinci.* « L'Osservatore Cattolico », 7 marzo 1908. Dono dell'Autore.

Descrive parecchie antiche riproduzioni del dipinto leonardesco: una all'Ambrosiana attribuita a Bernardino Luini, una all'Accademia di Vercelli ascrivibile ad un fiammingo, altre assegnate a scolari di Leonardo appartenenti alla famiglia del poeta Tommaso Grossi, alla Contessa Bertoglio, al museo Bonetta di Pavia; infine una tavola di m. 1.10 × 1.50 col medesimo soggetto, nel palazzo Sormani. Tutte pone a raffronto colla Vergine d'Affori per stabilire il primato di quest'ultima.

— *Una nuova variante della Vergine delle Roccie di un pittore Pagani del 1537.* « L'Osservatore Cattolico », 25 aprile 1908. Dono dell'Autore.

Trattasi di un quadro a tempera (m. 1.80 × 1.80) già esistente nella chiesuola di S. Anna di Collalto, presso Treviso, di cui venne proposto l'acquisto alla Pinacoteca di Brera. Porta la firma di un *Franciscus Paganus mediolanensis* e la data 1537. L'Autore rileva le differenze col soggetto leonardesco che nel quadro del Pagani è amplificato e chiude con indagini e presunzioni circa l'accertamento dell'artista milanese fin ora dimenticato.

— *La chiesa di S. Maria della Fontana in Milano di presumibile origine leonardesca.* Milano, Tip. degli Ingegneri, 1907, 8°, p. 16. Dono dell'Autore.

Dà quattro riproduzioni zincografiche dell'edificio (cfr. 3° Bollettino, pag. 32). Ne contesta l'attribuzione originariamente fatta da A. Annoni a Cristoforo Solari.

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Dalle favole e dai pensieri di Leonardo da Vinci.* Versioni poetiche. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, 8°, p. 115.

Dono dell'Autore.

Versificazioni di molti passi contenuti nell'Antologia vinciana del Solmi. Nell'idea di tradurre in versi i pensieri di Leonardo, coll'intento di renderli più popolari, crediamo che il Sant'Ambrogio abbia un predecessore nel poeta modenese Giovanni Fanti. Non sappiamo però se e dove le versioni del Fanti siano state pubblicate.

SEIDLITZ VON WOLDEMAR, *La Vergine delle Roccie di Leonardo da Vinci.* [Estratto da «L'Arte»] Roma, 1907, 4°, p. 11, ill.

Dono dell'Autore.

Ritiene che il famoso documento scoperto dal Motta nel 1893 non basti a risolvere la tanto dibattuta questione sull'autenticità degli esemplari di Londra e di Parigi. Fa un accurato esame dei pregi e difetti di entrambe quelle tavole. Sostiene che esse non sono copie l'una dell'altra; nell'esemplare di Londra vede una banale riproduzione per quanto siasi oramai accertata la sua provenienza dalla chiesa di S. Francesco Grande di Milano. Scorge caratteristiche leonardesche di maggiore genialità nella tavola del Louvre, di cui non tace le mende quantunque la ritenga originale. Conclude coll'ipotesi che la tavola di Parigi sia stata per alcuni anni almeno sull'altare di S. Francesco, e in seguito alla caduta del Moro cambiata con una copia eseguita dal Preda piuttosto verso il 1500 che prima. (D. S.)

SOLMI EDMONDO, *Per gli studi anatomici di Leonardo da Vinci.* [Estratto dalla « Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni »], 1906, p. 343-360.

Dono dell'Autore.

Dalla collezione di manoscritti vinciani editi dal Rouveyre, che però condanna come affrettata e priva di criterio scientifico, spigola notizie inedite relative agli studi anatomici di Leonardo.

— Il Vinci ha cominciato i suoi studi dall'anatomia dell'uomo, non da quella del cavallo come fu creduto; questi studi raggiunsero la massima intensità tra il 1509 e il 1513. I suoi appunti confermano l'asserzione del Vasari che studiasse nell'ospedale di S. Maria Nuova in Firenze. Sezionava egli stesso e descrisse le sue dissezioni, tra le quali ve n'ha anche di donne gravide. Mentre in Germania e in Austria non si praticò anatomia prima del secolo XV, da noi già si praticava nel XIII. Al tempo di Leonardo questi studi prosperavano; tuttavia pel secolare pregiudizio che i cadaveri fossero intangibili, salvo quei dei condannati, molte restrizioni si facevano in alcune Università. Leonardo sfoga il suo sdegno contro gli studenti di Pavia che, per quel pregiudizio, tumultuavano quando i professori facevan lezione. Si lamenta perchè Leon X, a Roma, sobillato da intriganti gli abbia impedito di occuparsi d'anatomia: confessa di non aver ubbidito e di avere, contro il divieto, « scorticato tre cadaveri ».

SOLMI EDMONDO, *Plagi vinciani.* « Il Marzocco » di Firenze, 5 gennaio 1908.

— *Sempre a proposito di plagi vinciani.* « Il Marzocco », 9 febbraio 1908.

Polemica a proposito del libro del Péladan « Textes choisis etc. » dove l'autore avrebbe fatto uso poco discreto dell'Antologia vinciana del Solmi.

— *Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci*, raccolti dagli scritti di G. Paolo Lomazzo. Milano, Cogliati, 8°, 1907. Dono dell'Autore.

La scelta dei passi del Lomazzo è accompagnata da molte note illustrative e bibliografiche e da numerosi raffronti.

STRZYGOWSKI JOSEF, *Studien zu Leonardo Eutwickelung als Maler.* [Estratto dall'« Jahrbuch des Königlich Preussichen Kunstsammlungen]. Berlin, 1895, pag. 15.
Dono dell'Autore.

I. *L'Adorazione dei Magi.* Si crede che questo dipinto sia un' opera giovanile di Leonardo. Secondo il Vasari, l'Artista l'avrebbe eseguito a 30 anni; in base a due documenti, pubblicati dal Milanesi, lo si è identificato, ora con una commissione da-

tagli nel 1478 per la Cappella di S. Bernardo in Palazzo Vecchio, ora con quella dei Padri di Scopeto nel 1481. L'Autore istituisce un ampio e minutissimo esame critico dell'opera, fa molti raffronti colle rappresentazioni contemporanee del medesimo soggetto e colle opere posteriori di Leonardo medesimo e conclude che il quadro degli Uffizi non può essere l'opera di un principiante ma dimostra la maturità del genio di Leonardo. Non crede possa essere stato eseguito se non verso il 1500. Tutt' al più concede che Leonardo possa avere abbozzato la parte destra quando fu a Firenze nel 1494-95, ma non la Madonna e il fondo che assegna al primo decennio del secolo XVI.

II. *La Vergine delle Roccie.* — È per l'Autore la più pura creazione di Leonardo. Ne fa un'ampia descrizione critica. Si propone di datarla e di collocarla al posto che le spetta nel ciclo delle opere leonardesche: e in seguito a originali raffronti col S. Gerolamo Vaticano, colla Cena e con alcuni disegni di Windsor, viene a concludere che la Madonna delle Roccie, come il S. Gerolamo, appartiene al periodo milanese e la sua esecuzione è da ritenersi contemporanea a quella del Cenacolo.

III. *Opere giovanili.* — Morelli aveva negato a Leonardo l'attribuzione fattagli dal Vasari di uno dei due angeli nel Battesimo del Verrocchio. Strzygovski sostiene che il Vasari era nel vero e l'angelo della Madonna delle Roccie è il fratello maggiore di quello dipinto nella tavola verrocchiana. Quanto all' « Annunciazione degli Uffizi » consente che si possa mettere in dubbio l'attribuzione dell'intero dipinto a Leonardo, ma gli sembra palese la mano di lui nella figura della Vergine, la quale ha una grande affinità col ritratto di donna nella Galleria Lichtenstein.

STRZYGOWSKI JOSEF, *Der Malerische Stil.* [Estratto dalla « Zeitschrift für bildende Kunst », Neue Folge, VI, heft 12].
Dono dell'Autore.

Vuol dimostrare che Leonardo è il creatore del così detto « stile pittorico » (malerische stil) nella pittura, e studia lo svolgimento di questo stile nelle opere di lui. La caratteristica principale dell'arte Leonardesca egli trova nella distribuzione, affatto nuova, delle luci e delle ombre e nel modo di trattare il chiaro scuro. L'intimo accordo fra l'espressione delle figure, le luci e i toni induce l'Autore a pensare che nell'arte di Leonardo abbia avuto molta influenza la sua passione per la musica: la composizione

della Vergine delle Roccie è per lui come un commento sinfonico dove le figure danno il « leitmotiv », le luci e le ombre l'accordo armonico. Esamina le testimonianze dei biografi sulle cognizioni musicali di Leonardo per concludere che, quand' anche nessuno avesse mai detto che Leonardo era musico, basterebbe la Madonna delle Roccie per dimostrarlo tale. — Il Wölfflin per dimostrare la natura dello « stile pittorico », s'era basato sulle opere di Raffaello segnanti il passaggio dal vecchio al nuovo stile: lo Strzygowski invece sostiene che Raffaello fece questo passo sotto l'influenza dell'arte Leonardesca. Nelle pitture della Stanza della Segnatura Raffaello imita Leonardo nella disposizione dei gruppi e anche nelle singole figure. Più chiara appare ancora l'imitazione nei dipinti del periodo 1511-1514: nell'Eliodoro, nella Messa di Bolsena, nella liberazione di S. Pietro. Neppur le tavole raffaellesche di questo periodo si capirebbero senza Leonardo. Gli atteggiamenti del gruppo della Madonna di Madrid son quelli della Vergine delle Roccie. La Madonna di Foligno e quella Sistina non sono altro che opere di Leonardo tradotte nel linguaggio di Raffaello.

STRZYGOWSKI JOSEF, *Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung*. [Estratto dal « Goethe-Jahrbuch »], 1896, 8°, pag. 138-155.
Dono dell'Autore.

La critica tedesca sul capolavoro vinciano si è finora fondata su quanto ne ha scritto il Goethe, nel 1817, prendendo argomento dall'opera del Bossi (1810) e dalle copie acquistate da Carlo Augusto di Weimar. Goethe, secondo Strzygowski, non ha interpretato giustamente l' idea informativa del dipinto. Confronta coll'originale l' incisione di Morghen, la copia di C. Magnus che riproduce. La posizione delle mani non è dovuta, come voleva Goethe, alla tendenza speciale degli italiani a gesticolare ma ad una dimostrazione che l'artista voleva dare. La destra di Cristo si dirige verso il piatto, come la sinistra di Giuda secondo le parole del Vangelo di S. Giovanni. Gli altri mostrano le mani quasi a dichiarare la loro innocenza. L'atteggiamento degli apostoli dimostra un' osservazione intensa piuttosto che un doloroso stupore. Il momento è quando dice: « Colui che intinge la mano nel piatto è quegli che mi tradirà » non come credeva Goethe, « uno di voi ecc ». (T. Friedmann).

— *Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet?* « Euphorion », Leipzig und Wien, 1902.
Dono dell'Autore.

Replica agli oppositori delle opinioni espresse nel suaccennato studio, e sostiene con nuovi argomenti che Leonardo ha rappresentato nella Cena non l'annuncio in generale del tradimento, ma la designazione del traditore. Leonardo non s' è tenuto alla lettera del Vangelo, ma ha subordinato, precursore in ciò del barocco, l' oggetto all'effetto artistico. Il vedere e non già l' udire forma il legame fra il centro e i singoli gruppi. Leonardo seguì il tradizionale motivo pittorico dell' accusa di Giuda. Il gruppo di Giuda è sorto pel primo; Giuda è vicino a Cristo, (così fece anche Giotto) perchè doveva con lui mettere la mano sul piatto. I ritoccatori hanno guastato il gesto nel quale era il perno di tutta l' azione, così che Bossi e Goethe hanno potuto dire che Giuda tende in avanti la mano in atto di stupore. (T. Friedmann).

TENCAJOLI O. F., *La villa Melzi d'Eril a Vaprio d' Adda.* « Ars et labor » 15 dicembre 1907.

Dono dell'Autore.

Accenna all'affresco sotto il Portico raffigurante la Madonna col bambino, detto « il Madonnone » che la tradizione vuole di Leonardo.

— *La Villa Castelbarco-Albani a Vaprio d' Adda - Monasterolo.* « Ars et labor » di Milano, 15 febbraio 1908.

Dono dell'Autore.

Accenno al quadro raffigurante il Redentore giovanetto in atto di benedire, ritenuto da alcuni della scuola, se non di Leonardo. Cita giudizi di critici che ne sostengono l'attribuzione.

DISEGNI - INCISIONI - FOTOGRAFIE

Atto dell'inaugurazione del monumento a Leonardo da Vinci in Milano, 1872. Pergamena miniata, con firme autografe di Umberto di Savoja, di Alessandro Manzoni, ecc.
Dall'Archivio storico civicó.

Incisione rappresentante la « Gioconda ». Paris, Lithographie Becquet frères.
Dono del Dott. Ettore Verga.

Fotografia di un cartone della « Gioconda ». Accompagnata da una nota manoscritta intesa a provare l'autenticità del medesimo.
Dono del Cav. Carlo Ronchi.

Cartoline postali francesi con riproduzioni del S. Giovanni, la Belle Féronnière, la Gioconda.
Dono del Senatore Luca Beltrami.

Fotografia del ritratto creduto di Lucrezia Crivelli attribuito ad Ambrogio De Predis, nella collezione di Lord Roden.
Dono della sig. Edith Hewett.

Grande incisione del Cenacolo di Luigi Rados: « Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est » — « A Mons. Carlo Morlacchi Gritti Vescovo di Bergamo ». Cm. $89 \times 43\frac{1}{2}$.
Dono del Cav. Carlo Ronchi.

Grande incisione del Cenacolo di F. Girard. Cm. 88×43.
Dono del Cav. Carlo Ronchi.

Fototipia del Cenacolo: « Nach dem Stich von Raphael Morghen ». In « Herder's Konversations Lexikon ».
Dono del sig. Joseph Sauer.

Fotografia della Vergine col Bambino dipinta in una lunetta nel Convento di S. Onofrio in Roma, già attribuita a Leonardo, ora al Boltraffio. (Anderson).

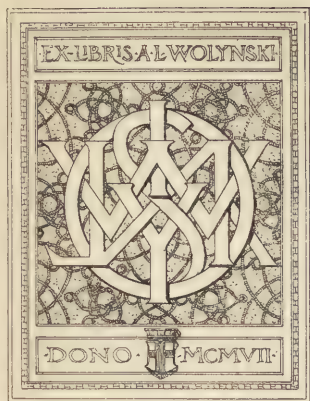
Fotografie del S. Gerolamo di Leonardo nella Pinacoteca Vaticana. (Anderson).
Doni del dott. Bartolomeo Nogara.

La composizione della S.[a] Anna di Leonardo, riprodotta in arazzo del secolo XVI: fotografia.

La composizione del S. Giovanni coll'agnello, di Leonardo: antica copia su tavola: fotografia.
Doni del sig. Carlo Fumagalli.

Fotografia di un dipinto rappresentante Cristo giovinetto in atto di benedire colla destra mentre, colla sinistra, tiene una sfera; il quadro apparteneva alla collezione di Carlo I, Re d' Inghilterra, ora è proprietà del sig. N. de Massaloff di Mosca.
Dono del sig. N. de Massaloff.

Fotografia del Medaglione dello scultore Canonico coll'effigie di Gustavo Uzielli.

Lo scultore Emilio Quadrelli ha donato alla Raccolta Vinciana il busto in scagliola di Leonardo da Vinci, da lui eseguito in base all'autoritratto della Biblioteca Reale di Torino. Il busto venne collocato sulla libreria che contiene la Raccolta Vinciana.

COLLEZIONE

WOLYNSKI

Alvisi Edoardo, *Cesare Borgia Duca di Romagna*. Notizie e documenti. Imola, Galeati, 1878; 8°, p. VIII-593.

Probabili lavori di Leonardo in Romagna. Leonardo segue il Duca all'Elba e a Piombino, dove l'Alvisi ritiene abbia disegnato le fortezze attribuite al Sangallo. Visita di Leonardo alle fortezze di Romagna: esame dei suoi appunti sulle medesime.

Armstrong E., *Lorenzo de' Medici and Florence in the fiveteenth Century*. New-York-London, Putnam, 1896; 8°, p. XIV-449.

Cerca di spiegare perchè Lorenzo il Magnifico non incoraggiò come avrebbe dovuto Leonardo: in arte Lorenzo era impaziente: preferiva gli artisti molto produttivi: e a quel tempo Leonardo non faceva che esperimenti. — Influenza del Verrocchio su Leonardo.

Bailly Nicolas, *Inventaire des tableaux du Roy redigé en 1709 et 1710*. Publié pour la première foi avec des additions et des notes par Fernand Engerand. Paris, Leroux, 1899; 8°, pag. XXXII-697.

L' editore mette a confronto le attribuzioni del Bailly a Leonardo con quelle di altri inventari anteriori e posteriori, e colle odierne.

BANDELLO MATTEO, *Novelle.* (Raccolta di Novellieri italiani). Torino, Pomba, 1853, 4 voll.

BELLINCIONI BERNARDO, *Le rime,* riscontrate sui manoscritti ed annotate da Pietro Fanfani. Bologna, Romagnoli, 1876. 2 voll.

I. 72. Sonetto pel ritratto della Gallerani fatto da Leonardo. II. 208. Azione drammatica « il Paradiso ». Cfr. 3° Bollettino, pag. 92.

BELTRAMI LUCA e MORETTI GAETANO. Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano, col contributo della sottoscrizione cittadina. Milano, Allegretti 1898, 4°, p. 63 ill.

BISTICCI DA VESPASIANO, *Vite di uomini illustri del secolo XV.* Stampate la prima volta da Angelo Mai e nuovamente da Adolfo Bartoli. Firenze, Barbèra, 1859 ; 8°, p. XXXII-564.

BLACK CHARLES CRISTOPHER. Vedi HEATON.

BOSSEBOEUF L. A., *Clos-Lucé. Sejour et Mort de Léonard de Vinci.* Tours, Tourangelle, 1893 ; 8°, p. 124.

Fa la storia del feudo e del Castello di Cloux o Clos-Lucé, diffondendosi, con non molta critica, sul soggiorno di Leonardo.

BREKER M., *Ocerk istorii iskustva* perevod s'nemezkovo N. Lemans' 46 rissunkami. S. Peterburg isdanie redakzii giurnala « Obrasovanie », 1898. (Riassunto della Storia dell'Arte di M. Breker. Traduzione dal tedesco di M. Leman. Pietroburgo. Edizione della redazione del giornale « Obrasovanie », 1898), 8°, p. 256, ill.

A pag. 101-108 un cenno sulle opere di Leonardo da Vinci.

BROWN JOHN WILLIAM, *The life of Leonardo da Vinci* with a critical account of his Works. London, Pickering, 1828. 8°, p. XV-256, con ritratto, e una piccola riproduzione del Cenacolo entrambi incisi da W. H. Worthington.

Il volume comprende anche « a critical description of Leonardo da Vinci 's celebrated picture of the Lord 's supper » traduzione inglese d'un discorso del professore tedesco J. Sauders.

BRUN C., *Leonardo da Vinci*. Bernardino Luini. [Estratto dalla Raccolta del Dohme]. V. DOHME.

BUONARROTI MICHEL ANGELO, *Le Lettere*, pubblicate coi Ricordi e i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi. Firenze, Le Monnier, 1875; 4°, p. 721.

— *Die Gedichte*, übersetzt und biographisch geordnet von Walter Robert-tornovo, herausgegeben von Georg Thouret. Berlin, Spener, 1896; 8°, p. XX-443.

BURCHIELLO, *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla Burchiellesca*. Londra 1757.

BURCKHARDT JACOB, *Der Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Sechste Auflage. Bearbeitet von Bode. I Theil: Antike Kunst. Leipzig, Seemann, 1893; 8°, p. 200. — II Theil: Neuere Kunst. 1 e 2 Abschnitt: Architektur und Plastik. 3 Abschnitt: Malerei. — Registerband.

— *La Civiltà del Secolo del Rinascimento in Italia*. Tradotto dalla seconda edizione tedesca da D. Valbusa. Firenze, Sansoni, 1876. 2 voll.

CARLEVARIS PIETRO, *I Disegni di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Sua Maestà*, riprodotti in fototipia. Torino 1888.

CASTIGLIONE BALDESAR, *Il Cortegiano*. Annotato e illustrato da Vittorio Cian. Firenze, Sansoni, 1894; 8°, p. XXVI-442.

Libro I capo 37, loda Leonardo. Nel libro II capo 39, allude verisimilmente a lui quando dice: « Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo ed essi posto ad imparar filosofia; nella quale ha così strani concetti e nuove chimére che esso, con tutta la sua pittura, non sapria dipingerle ».

Catálogo de los Cuadros del Museo del Prado de Madrid, por D. Pedro de Madrazo. Séptima Edición. Madrid, De Hernando, 1893; 8°, p. 447.

Catalogue géneral des réproductions inaltérables au charbon. Peintures, fresques et dessins des Galeries d'Europe. Maison Braun e C.ie. Dornach, 1896; 8°, p. X-764.

359 riproduzioni d'opere leonardesche.

Cellini Benvenuto, *Sapiski Benvenuto Cellini, florentiskavo solotych diel mastera i sculptora.* V'dvuch Ciastiach. S. Peterburg 1848, 8°, pag. 117. (L'autobiografia di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino, in due parti).

Chledowski Kazimierz, *Siena.* Cracovia, 1904; 8° gr., p. xvi-528 (in polacco) con tavole.

Condivi Ascanio, *Biografia Michelangelo Buonarroti.* Napissannoja jevo ucenicom Ascaniem Kondivi, i perevedennaja s' italianskavo na ruski jasik. Givopiszem Michajlom Gelesnovim. S. Peterburg, 1865. (Biografia di Michelangelo Buonarroti scritta dal suo allievo Ascanio Condivi tradotta in russo dal pittore Michele Gelesnov), 8°, p. 171.

Cook Herbert F., *Trésors de l'Art italien en Angleterre.* «Le carton de Léonard de Vinci à la Royal Academy». Estratto dalla [«Gazzette des Beaux Arts»]. Paris, Petit, 1897, 4°, pag. 23 ill.

Conclusioni: Leonardo eseguì un primo cartone, avanti l'aprile 1501 a Milano, per Luigi XII, al quale non fu mai mandato. È quello già di casa Arconati, venuto dopo molte peregrinazioni alla *Royal Academy.* A Firenze, nell'aprile 1501, eseguì un secondo cartone, con composizione simile a quella del dipinto ora al Louvre; è quello di cui parla Vasari, e a cui si ispirò Raffaello nel 1507. Servì di modello a Leonardo, in Francia, pel dipinto che vi eseguì nel 1516. Quadro e cartone furon riportati a Milano dopo la morte dell'artista; il primo tornò in Francia nel 1629. Del secondo non si ha più traccia dopo il 1618 e è a ritenersi perduto.

Delarova P. V., *Kartinnaja Gallereja.* Imperatorskavo ermitage. S'obiasnitelnem tekstom. Isdanie tovariscestva M. O. Volf. S. Peterburg, 1902. (Galleria di quadri dell'Hermitage imperiale col testo di V. Delarow), 4°, pag. 184, ill.

L'Autore dice che dei tre quadri dell'Hermitage attribuiti a Leonardo, il primo rappresentante la Santa Famiglia con S. Giuseppe e S. Caterina è opera di Cesare da Sesto; il secondo, la famosa Madonna Litta, è di Bernardino de' Conti; il terzo, ritratto di una bellissima donna scoperta fino alla cintura, sebbene sia evidente-

mente di maniera leonardesca non è però attribuibile ad alcuno dei suoi scolari. In ogni modo questi tre quadri appartengono a maestri lombardi che lavorarono sotto l'influenza di Leonardo.

DELLA VALLE GUGLIELMO, minore conventuale, socio dell'Accademia di Fossano, *Lettere Sanesi*. Tomo II, Roma, Salomoni, 1875. Tomo ultimo, Roma, Zempel 1786.

DE MAULDE LA CLAVIÈRE R., *Les femmes de la Renaissance*. Paris, Perrin, 1898; 8°, p. 717.

Descriptive and historical Catalogue of the pictures in the National Gallery with biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. Seventy-eighth Edition. London, 1898; 8° pag. XXI-650. — Seventy-ninth Ed. London, 1901; 8°, pagine XXXVII-693.

Cenni biografici su Leonardo. Descrizione e commento della Vergine delle Roccie, n. 1093.

DOHME ROBERT, *Kunst und Künstler Italiens* bis Gegen die Mitte des achzehnten Jahrhunderts. Zweiter Band: *Raffael und Michelangelo*, von ANTON SPRINGER, Leipzig, Seemann 1878. 8° gr., p. XII-524. — Dritter Band: *Lionardo da Vinci*, von C. BRUN, 1874, no. LXI, p. 3-56 ill.

FRANTZ ERICH, *Das heilige Abendmahl des Lionardo da Vinci*. Freiburg im Breisgau, Herder, 1885; 8°, p. 83.

Passa in rassegna le diverse rappresentazioni della Cena nell' arte fiorentina, di Giotto, o a lui attribuite (Padova Monaco), Gaddi (S. Croce a Firenze) e Andrea del Castagno (S. Apollonia), Ghirlandajo (Refettorio d' Ognissanti) dai quali Leonardo trasse i germi della sua concezione matura e perfetta. Continua il suo esame critico su altre composizioni: Rosselli (Roma), A. Del Sarto (S. Salvi a Firenze). Fa la storia del cenacolo leonardesco enumera le cause del suo deperimento. Esame critico del dipinto, e confronti colle note e gli studi preparatori, e colle teste di Weimar di cui rifiuta l' autenticità. Esame critico delle copie, e delle incisioni. L' incisione di M. A. Raimondi della Cena di Raffaello, mostra l'influsso di Leonardo: quella di Morghen non ha la forza e l' incanto dell' originale quantunque sia d'una diligenza impareggiabile. Manca ancora una incisione assolutamente degna del capolavoro vinciano. (T. Friedmann).

Friken von A., *Italianskoje Iskustvo v' epochu Vosróscedenia*, ciast vtoraja isdanie K. Soldatenkova. (L'Arte italiana nell'epoca del Rinascimento). Mosca, 1895.

1⁰) Firenze nell'epoca del Rinascimento. 2⁰) La scuola Umbra. 3⁰) L'Arte nell'Italia meridionale. 4⁰) La scuola Veneziana. 5⁰) La scuola Padovana. 6⁰) La scuola Ferrarese. 7⁰) La scuola Lombardo-piemontese. Nel capo 1⁰ parla di Leonardo: — Nella scuola fiorentina parallela alla corrente mistica va la corrente filosofica. La scena religiosa che maggiormente si presta all'analisi dell'anima umana è la Cena; essa fu specialmente trattata dai pittori fiorentini che ne hanno creato il tipo e hanno in essa elaborato la parte psichica. Solo a Firenze son nove « Cene ». Ma il poema psicologico più meraviglioso è quello di Leonardo. (M. Cricunetz).

— Id., parte III. Mosca 1897, 8⁰, pag. 359.

Giovinezza di Leonardo — Sue prime opere — Leonardo a Milano — La statua equestre di Francesco Sforza — La Cena — I quadri smarriti — I ritratti della famiglia Sforza — La Madonna Litta — La Sacra famiglia (Hermitage) — La Madonna col bambino nella Pinacoteca di Monaco — Bassorilievo della sacra famiglia — Il Cartone della battaglia d'Anghiari — Leonardo a Roma — Leonardo in Francia — La Leda — La morte del Maestro.

Frizzoni Gustavo, *Arte italiana nel Rinascimento*. Saggi critici. Milano, Dumolard, 1891; 8⁰, p. 393.

Napoli nelle sue attinenze coll'Arte del Rinascimento. — Giovanni Antonio de' Bazzi detto il Sodoma. — Baldassare Peruzzi considerato come pittore. — L'Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra. — Gli affreschi nella chiesa di S. Cecilia in Bologna.

— *Jacopo Morelli e la critica moderna*. A proposito della nuova edizione italiana delle sue opere. « Archivio storico dell'Arte » 1897.

Esamina gli studi morelliani su Leonardo.

Gabotto Ferdinando, *Nuove ricerche e documenti sull'astrologia alla corte degli estensi e degli Sforza*. Torino, 1891; 8⁰, p. 30.

Nulla per Leonardo.

GRAZZINI A. F., *Le Cene.* — GIOVANNI FIORENTINO, *Il Pecorone*, (Raccolta di novellieri italiani), Torino, Pomba, 1853; 8°, p. 533.

GREGOROVIUS F., *Lucrezia Borgia*, secondo documenti e carteggi del tempo. Traduzione per R. Mariano. Firenze, Le Monnier, 1874; 8°, pag. 439.

GRIMM HERMANN, *Leben Michelangelo's.* Berlin, Hertz, 1894. 2 voll. in 8°, pagg. 470 e 474.

Tratta ampiamente, e in vari punti di Leonardo; rileva le caratteristiche del genio di lui e dimostra in quanto Leonardo si differenzi dai contemporanei. Studia specialmente l'opera di Leonardo in Firenze durante la sua gioventù e durante la dimora che vi fece dopo il 1499, nonchè i suoi rapporti con Michelangelo, col quale istituisce numerosi raffronti. Dimostra infondata l'asserzione del Vasari che il Vinci abbia abbandonato Roma per gelosia verso il Buonarroti chiamatovi dal Papa.

GUICCIARDINI FRANCESCO, *Storia d'Italia.* Firenze, Passigli, 1885; 8° p. 941.

Guide to an Exibition of Drawings and Sketches by Old Masters and deceased Artists of the english school principally acquired between 1895 and 1901. (British Museum), 1901; 8°, p. 64.

Testa di vecchio di Leonardo, collezione Vaughan.

HEATON W. CHARLES, *Leonardo da Vinci and his Works.* Consisting of a life of Leonardo da Vinci by Mrs. Ch. W. Heaton, an Essay on his scientific and literary Works by Charles Christopher Black, and an account of his most important Paintings. London and New-York, Macmillan, 1874; p. IX-302 con tavole fotografiche.

HOUSSAYE ARSÈNE, *Histoire de Léonard de Vinci.* Paris, 1876; 8°, p. 490, con ritr.

JORDAN D. MAX, *Das Malerbuch des Lionardo da Vinci.* Untersuchung der Ausgaben und Handschriften. Leipzig, Seemann, 1873; 8°, p. 106.

Nessuna delle due forme in cui ci giunse il trattato della pittura è definitiva: la più ampia e antica, rappresentata dal codice urbinate-vaticano, onde la pubblicò, non abbastanza fedelmente, il Manzi, è una raccolta rozza e disordinata del materiale fornito da appunti di Leonardo: la seconda (codici milanesi ed edizione Dufresne) è un riassunto fatto in tempi posteriori ma indipendentemente dalla redazione dell'urbinate e forse per supplire alla perdita di quella. Ma il materiale che servì alle lezioni di Leonardo o non fu da lui vagliato o l'opera andò perduta. Resta invece la raccolta parigina dei suoi manoscritti, in gran parte libri di annotazioni e di appunti, che contengono, frammentaria e disordinata, la materia del trattato in parte non utilizzata neppure nella traduzione più ampia del ms. romano. L'autore fa un confronto accurato fra questi mss. dei quali dà un elenco nell'appendice VII, e i codici esistenti (A. Ancona).

Gli studi sul « Trattato » furon poi ripresi dal Ludwig, dopo le pubblicazioni del Richter e del Ravaisson, con grande apparato critico.

KELLER ADELBERT, *Italienischer Novellenschatz.* Ausgewählt und übersetzt. Leipzig, Brockaus, 1851. 6 voll.

KNACKFUSS H., *Michelangelo.* Mit 78 Abbildungen. IV delle « Künstler Monographien ». Leipzig-Bielefeld, Velhagen e Klasing, 1895; 8°, p. 92.

KORELIN M. C., *Ocerki italianskavo Vosroscedenia.* Biblioteca « Russcoi Mysli », VIII. (Studi sul Rinascimento italiano), Mosca, 1896, 8°, p. 360.

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* condotto sul codice Urbinate 1270, con prefazione di Marco Tabarrini, preceduto dalla Vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari, con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi. Con 265 inc. Roma, Unione cooperativa editrice, 1890; 8° gr., p. XX-XLIX-320.

LERMOLIEFF IVAN (MORELLI), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei.* Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. Mit 62 Abbildungen. Leipzig, Brockhaus, 1890; 8°, p. XIV-443.

LERMOLIEFF IVAN (MORELLI), *Die Galerien zu München und Dresden*. Mit 41 Abbildungen. Leipzig, c. s. 1891 ; 8°, pagine XII-393.

— *Die Galerie zu Berlin*. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli 's herausgegeben von D.r Gustavo Frizzoni. Mit Porträt und 66 Abbildungen. Leipzig, c. s. 1893 ; 8°, p. LXIII-394.

Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle Arti. Venezia, Pasquali, 1782. Tomo I. Vedi Della Valle.

LOMAZZO G. PAOLO, *Idea del tempio della Pittura*. Seconda Edizione. Bologna, Istituto delle Scienze.

— *Trattato dell'Arte della Pittura, scultura e Architettura*. Roma, Del Monte, 1844. 3 voll.

LUDWIG HEINRICH, *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*. Neues Material aus den originalmanuscripten gesichtet und dem Cod. Vatic. 1270 eingeordnet. Stuttgart, Kohlhammer 1885 ; 8°, p. 283.

MARCOTTI GIUSEPPE, *Les paysages de Léonard de Vinci*. « L'oeuvre d'Art », 15 marzo 1899.

Confuta l'opinione che i paesaggi leonardeschi riproducano la regione dolomitica delle Alpi veneziane. Nello stesso fascicolo riproduce una Madonna col bambino, attribuita alla scuola leonardesca, della collezione Schlichting.

MIGEON GASTON, *La collection de M. le Baron de Schlichting*. « Les Arts », juillet 1902.

Riproduzione di « Vergine col Bambino » attribuita a Leonardo.

MILANESI GAETANO, *Sulla storia dell'Arte toscana*. Scritti vari. Siena, Lazzeri, 1873 ; 8°, p. 376.

Tra gli altri uno studio sul Sodoma.

MÜNTZ EUGÈNE, *Catalogue de l'oeuvre peint, sculpté, dessiné et gravé de Léonard de Vinci*. Estratto dall'opera « Léonard de Vinci », Paris, Hachette, 1899.

MÜNTZ EUGÈNE, *Studi leonardeschi.* La Vergine delle Roccie e l'Adorazione dei Magi. — Influenza di Leonardo da Vinci sulla scuola fiorentina e sulla scuola tedesco-fiamminga. « Archivio storico dell'Arte », Roma, 1891 e 1897.

— *Les portraits de Léonard de Vinci par lui même.* « L'Enciclopédie », 15 ottobre 1894.

Prendendo le mosse dal disegno nella Biblioteca della Regina a Windsor, parla di varie derivazioni del medesimo, a cominciare da quello fatto dipingere da Paolo Giovio per la sua galleria: di questo ritratto sostiene essere copia fedelissima il dipinto di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi. Altra copia del ritratto gioviano è quello dell' affresco del Vasari, rappresentante la Corte di Leone X, a Palazzo Vecchio. Un altro tipo rappresenta l'incisione nell'edizione Vasariana del 1568 che servì di modello alla medaglia coll'effigie di Leonardo nota solo per l'incisione del Mazzucchelli. Il disegno nella Biblioteca di Torino, eseguito, crede l'A., a Amboise, pone a raffronto colla testa di vecchio coll'elmo, a Windsor, che ritiene pure un autoritratto.

MUTHER R., *Leonardo da Vinci*, mit zwei Photogravüren und acht vollbildern in tonätzung. (Della Collezione « Die Kunst »), Berlin, Bard, s. a.

L'elegante volumetto contiene belle riproduzioni della Gioconda, del ritratto di donna attribuito a Leonardo, nella Galleria Lichtenstein di Vienna, della Vergine delle Roccie, di Londra, della S. Anna, del Bacco o S. Giovanni al Louvre, della « Colombina » all'Hermitage, attribuita al Melzi o al Giampetrino, della Madonna col Bambino e Angeli del Parmigianino, agli Uffizi, della Salomè di B. Luini, agli Uffizi, del Vertumno e Pomona, a Berlino, attribuito al Melzi o al Giampetrino. Si aggiunge il preteso autoritratto di Leonardo tra i disegni di Windsor.

MUTHER R., *Istoria givopisi* perevod s'nemezkovo pod redakziej K. Balmonta. (*Storia della Pittura*, Traduzione dal tedesco di K. Balmont). Pietroburgo, Società Snanie, 1901; 8°, p. 282.

A pag. 208-216 descrive Leonardo da Vinci come psicologo, come maestro di chiaroscuro e come fondatore della teoria della composizione.

NEUSTROJEV A. A., *Cartinnaja Gallereia imperatorskavo ermitage.* (Galleria dei quadri dell'Hermitage imperiale). Pietroburgo, 1898, 8°, pag. 368, illust.

Riguardo alla Madonna Litta è del parere del Samof. (Vedi).

PACIOLO LUCA, *Divina Proportione.* Die Lehre vom Goldenen schnitt. Nach dem Venetianischen Ausgabe vom Iahre 1509. Neu herausgegeben übersetzt und erläutert von Costantin Winterberg. Wien, Graeser, 1896; 8°, p. IV-367 fig.

PALÉOLOGUE MAURICE, *Le portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandajo.* « Gazette des beaux Arts », 1 dicembre 1897.

Sostiene che il famoso ritratto nel Coro di S. Maria Novella rappresenta Giovanna degli Albizzi maritata Tornabuoni. Cosa già dimostrata sette anni prima dal Ridolfi (cfr. 3° Bollettino, pagina 30).

PASOLINI PIER DESIDERIO, *Caterina Sforza.* Roma, Loescher, 1893. 5 volumi, testo e documenti, 1 volume riproduzioni fototipiche.

PASSANO G. B., *I Novellieri italiani in prosa indicati e descritti.* Seconda edizione. Torino, Paravia 1878. 2 voll. di p. 644 e 832.

PASSAVANT J. D., *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi.* In zwei theilen mit vierzehn Abbildungen. Leipzig, Brockhaus, 1839. 3 voll.

I. 81-83: prima influenza di Leonardo su Raffaello. 183: Malevolenza di Michelangelo verso Leonardo in Roma. 218: Leonardo in Roma. II. 581: Disegni di Raffaello di maniera e di ispirazione leonardesca.

PATER WALTER, *The Renaissance.* Studies in Art and Poetry. London and New-York, Macmillan, 1893; 8°, p. XVI-253.

Studia il Vinci specialmente come filosofo anche nelle produzioni artistiche. Il suo tipo di bellezza pare riflettere nuove idee e un nuovo sistema di mondo. Questo soprattutto per lo studio della natura. Così apprese l'arte di approfondire, di scoprire le

sorgenti dell'espressione nei più misteriosi nascondigli e vide una forza superiore nascosta in ogni cosa. Due idee specialmente erano radicate in lui come riflesso di cose impresse nel cervello dall'infanzia oltre la profondità di altre impressioni: il sorriso femminile e i moti dell'acqua.

La filosofia di Leonardo gli pare sia stata quella di Paracelso o Cardano. Il movimento del XV secolo era duplice perchè comprendeva un ritorno all'antichità e un ritorno alla natura; il 1° rappresentato da Raffaello, il 2° da Leonardo che nella natura cercava soddisfare la propria illimitata curiosità verso le sue perpetue sorprese, il proprio senso innato del finito nelle sue finezze. Questa tendenza alla ricerca manifestò non solo nello studio della natura ma anche nella personalità umana e fu perciò grande ritrattista. (M. Albani).

POGGIO FIORENTINO, *Le Facezie*. Roma, Perino, 1891; 8', p. 192.

PRESTON STEARNS FRANK, *The Midsummer of Italian Art*. Containing an examination of the Works of Fra Angelico, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Raphael Santi and Correggio. New-York-London, Putnam, 1895; 8°, p. XII-321.

Nel capitolo dedicato a Leonardo parla brevemente degli insegnamenti del Verrocchio e conclude che forse il Maestro subì l'influenza del discepolo nel monumento a Colleoni. Accenna brevemente, descrivendoli, all'affresco della chiesa di S. Onofrio in Roma e allo studio, agli Uffizi, dell'Adorazione dei Magi che hanno il medesimo carattere. A proposito di questi lavori, che rivelano una nuova e più perfetta interpretazione del vero, ripete l'asserzione che Leonardo sia stato, prima di Bacone, il pioniere del metodo induttivo che si esplicò con lui in una rivoluzione nell'arte simile a quella prodotta nel campo scientifico.

Sostiene che la testa di Medusa gli si deve assolutamente attribuire e osserva come questo dipinto e l'autoritratto siano le sole opere di Leonardo che abbiano conservato il colore originale. Descrive altri dipinti e disegni. Nell'autoritratto rileva l'estrema sensibilità che appare traverso i tratti maestosi rivelanti la forza di un gladiatore unita alla tenerezza di un fanciullo (M. Albani).

PULCI LUIGI, *Lettere a Lorenzo il Magnifico e ad altri*. Nuova edizione. Lucca, Giusti, 1886; 8°, p. IX-199.

RAAB FRITZ, *Leonardo da Vinci als Naturforscher.* Ein Beitrag zur Geschichte der Naturwissenschaft im Zeitalter der Renaissance. Berlin, Habel, 1880; 8°, p. 40.

L'autore, prendendo le mosse della nota lettera al Moro, traccia, sulla scorta dei manoscritti, uno schizzo della attività scientifica esplicata da Leonardo, specialmente nell'insegnamento accademico di Milano. Sia che si occupi di ottica, sia che studiando il corpo umano fondi l'anatomia descrittiva o l'anatomia comparata; applichi all'industria le innumerevoli sue conoscenze meccaniche, o ponga il fondamento della fisica matematica, scriva di idraulica o di ingegneria militare, Leonardo vede i suoi sforzi coronati da un doppio risultato, mentre lo stesso Bacone di cui fu precursore rimarrà infecondo dal punto di vista scientifico. (A. Ancona).

RAFFAELLO, *Trenta disegni posseduti dalla I. R. Accademia di Venezia*, illustrati da Francesco Zanotto. Venezia, Gaspari, 1844.

RICHTER JEAN PAUL, *Leonardo.* (Illustrated biographies of the great Artists), London, Sampson Low, Marston, 1894; 8°, p. VII-136.

RAVAISSON MOLLIEN CHARLES, *Les écrits de Léonard de Vinci.* « Gazette des Beaux Arts » 1881, n. 285, 286, 288, con inc.

Descrive sommariamente i manoscritti dell'Istituto ed espone i criteri coi quali intende intraprenderne la pubblicazione. Raccoglie da varie fonti dati biografici di Leonardo e li completa o corregge con notizie tratte da quei manoscritti. Nega l'autenticità della famosa lettera al Moro. Pone l'ipotesi d'un'ascensione di Leonardo al Righi. Confuta largamente quella del viaggio in Oriente avanzata dal Richter.

— Comunicazione alla « Societé Nationale des Antiquaires de France », seduta del 20 giugno 1894.

Esamina un disegno allegorico di Leonardo della collezione Bonnat, lo mette a confronto con alcuni passi dei manoscritti e conclude rappresentare esso Lodovico il Moro e presso di lui l'invidia, la falsa infamia e la giustizia.

— Comunicazione all' « Académie des Antiquaires de France » seduta 12 dicembre 1894.

Sostiene che l'Elena figurata in un codice miniato delle Eroidi d'Ovidio, nella Biblioteca di Dresda, è ispirata dalla Vergine dipinta da Leonardo per l'Annunciazione, agli Uffizi.

RAVAISSON MOLLIEN CHARLES, *Socques à Charnière de l'antiquité grècque et étrusque.* [Estr. dai rendiconti dell'« Académie des antiquaires de France »] s. a.

Esamina alcuni studi di Leonardo sulle calzature dell'antichità e specialmente su zoccoli articolati a cerniera.

RENIER RODOLFO, *I Sonetti del Pistoja* giusta l'apografo Trivulziano. Torino, Loescher 1888; 8° gr. p. XLVIII-404.

RODOCANACHI E., *La femme italienne à l'époque de la Renaissance.* Sa vie privée et mondaine. Son influence sociale. Parix, Hachette, 1907, 4°, pag. 441, illustrato con 77 tavole fuori testo.

Accenni al tipo femminile in Leonardo, all'acconciatura della testa e all'abbigliamento nel ritratto di Beatrice d'Este, in quello attribuitogli, d' Eleonora d'Aragona, nella « Monaca » della galleria Pitti, nel dipinto « Modestia e Vanità » della Galleria Sciarra, nel ritratto di donna fiorentina che è a Londra, nel ritratto di Lucrezia Crivelli, nella Leda e in alcuni disegni dell'Ambrosiana. — Riproduzioni della Beatrice d' Este e della Lucrezia Crivelli.

ROSCOE GUGLIELMO, *Illustrazioni storico-critiche alla sua Vita di Lorenzo De Medici*, con un'appendice di documenti. Firenze, Margheri, 1823. 2 voll.

ROSEMBERG A., *Istoria Iskustva s'drevnich vremen do nascich dnej.* Perevod s'nemezkavo O. Pavlovskoj pod redakziej prof istorii iskustva A. Pavlovskoi. (Storia dell'arte dai tempi antichi ai dì nostri. Traduzione dal tedesco di O. Pavloskaja sotto la redazione del Prof. A. Pavlovski). Pietroburgo 1905; 8°, p. 336 ill.

A pag. 312-320 parla di Leonardo da Vinci.

ROSSI STEFANO, *Di una testa di S. Giovanni Battista di Leonardo da Vinci.* Lettera al Ch. Professor Ferdinando Cavalleri. 20 marzo 1856.

Descrive una testa del Battista, ch'egli ritiene indubbia opera di Leonardo, di proprietà del Romano Pietro Cortesi. Accenna ad altre rappresentazioni, leonardesche a suo giudizio, di S. Giovanni decollato.

RUSKIN JOHN, *Lectures on Art*, delivered before the University of Oxford in hilary term 1870. Eighth Edition, London. Allen, 1898; 8°, p. VIII-276.

Specialmente all'autorità di Leonardo si riferisce il Ruskin nelle dimostrazioni o nei precetti d'indole tecnica giacchè, com' egli medesimo asserisce, il suo sistema d'insegnamento, che doveva mutare i metodi delle scuole d'arte del suo tempo, è fondato specialmente sul sistema del Vinci. Infatti a Leonardo si appoggia, e lo cita, quando parlando della relazione dell'arte coll'uso, dice che non si deve in principio disegnare dal vero, ma copiare il lavoro di buon maestro « per assuefarsi a buone membra »; più innanzi alla domanda quale sia la migliore rappresentazione della natura, risponde col Vinci « quella pittura è più laudabile la quale ha più conformità colla cosa imitata », e ancora con Leonardo: « il giovane deve prima imparare prospettiva per le misure d'ogni cosa ».

Trattando della luce, a proposito della necessità di ben delineare la forma, il Ruskin dice: « Negli schizzi di Leonardo molte parti si perdono nell'oscurità o sono lasciate espressamente incerte e misteriose anche in luce, tanto che può parere dapprima che sia in qualche modo permesso sottrarsi alla terribile legge del disegno. Ma il minimo tentativo per copiarli vi mostrerà che i contorni sono inimitabilmente fini, veri e pieni di gradazioni di ombre così determinate e misurate che anche solo l'aggiunta di un tocco di matita, benchè sottile come i filamenti d'un'ala di tignuola, vi porterebbe una grande differenza. E più innanzi, dice con Leonardo che le ombre devono essere « dolci e sfumose ».

Infine ne segue gli insegnamenti e ne cita l'esempio nei precetti intorno al modo di studiare anatomia e di rappresentare la forma di qualunque oggetto. « È meglio disporre l'oggetto in luce diretta e disegnarlo come si vede quando lo guardiamo in direzione d'angolo retto da quello del raggio del sole ». Questo è il miglior modo accademico di studiare la forma, Leonardo ben di rado ne segue uno diverso per quanto ne mostri molti altri nel suo trattato. (M. Albani).

SANSOVINO FRANCESCO, *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori della lingua volgare*. Venezia, De Vecchi, 1603. Con vignette.

SCHAEFFER EMIL, *Das Florentiner Bildnis*. München, Bruckmann, 1904; 8°, p. 237 ill.

Studia la Gioconda, che riproduce. La Gioconda rappresenta una innovazione assoluta nell'arte del Rinascimento. Nel Quattrocento il ritratto si divideva in due parti, che nulla avevano di comune, la figura e lo sfondo; lo sguardo ondeggiava tra l'uno e l'altro senza trovar dove fissarsi. Nel ritratto di Leonardo il paesaggio e la persona costituiscono una unità: l'uno non si comprende senza l'altro; la figura domina lo sfondo come la voce l'orchestra che l'accompagna. Nel Quattrocento faccie e corpi si lumeggiavano con ugual chiarezza. Il giuoco di luci ed ombre in Monna Lisa ha per effetto una verità di rappresentazione meravigliosa. I pittori del Quattrocento tentavano di ottenere l'illusione plastica con mezzi scultorî, caricando rigidamente e rudemente il contorno, sì che la figura pareva distaccata dal fondo con un taglio di coltello. Leonardo pel primo ritrasse luce ed aria come qualche cosa di fluttuante che tremola intorno alla figura e la lega collo sfondo, e ottiene l'illusione plastica solo con mezzi pittorici. I pittori del Quattrocento non rappresentavano gli intimi sentimenti dell'anima, e alla mancanza dell'espressione riparavano, come Botticelli e Verrocchio, con quella leggera mestizia che a guisa d'ombra si stende sul viso delle loro donne: Leonardo bandì quell'arbitraria malinconia e fece lo sguardo specchio dell'anima. La piccola animuccia d'una patrizia fiorentina non avrebbe potuto legare per quattro anni un Leonardo; in Monna Lisa egli ha voluto rappresentare un tipo eterno: la donna. Molti aspetti ha l'anima delle donne; e nel sorriso eternamente enimmatico di quella figura, ciascuno trova secondo i propri desideri e il proprio temperamento, il peccato o la santità, e tutti hanno ugualmente ragione.

SÉAILLES GABRIEL, *Leonardo da Vinci*, kak chudoginik i ucioni (1452-1519) Opet psichologhiceskoj biografii, perevod s' franzusskaro. (Leonardo da Vinci come pittore e scienziato), Pietroburgo, Pantelejew, 1898; 8°, p. 336.

Traduzione della nota opera francese.

SIKORSKI J. A., *Vseobsciaja Psichologia s' fisiognomikoj v' ilustrovannom islogenii.* (La psicologia generale e la fisiognomia, colla descrizione illustrata). Kiew, 1904; 8° gr., pag. 574. Con 20 tavole a colori e 286 figure nel testo.

Trattando della idealità, a proposito della fisiognomia dei sentimenti, accenna alla testa di Cristo nella Cena di Leonardo. Fa diverse osservazioni sulla meraviglia e sullo stupore nella testa di Tommaso. Rileva la immensa importanza del « Cenacolo » sotto il rispetto psicologico. Coll'esempio del capolavoro vinciano dimostra in che modo ricomincino i processi psichici per un istante interrotti nello stato di meraviglia. Riproduce, senza citarlo, quanto ha scritto il Wolynski sulla diversa disposizione delle mani nel Cenacolo. (M. Cricunetz).

Some opinions on the high value of the Pages, Manuscripts and Note-books of Leonardo da Vinci. Paris, Rouveyre, 1902; 8°, p. 16.

SOMOV A., *Imperatorski Ermitage.* Catalog Cartinnoi Galerei. Tom. I, Italianskaja; Ispanskaja givopis. (L'Hermitage imperiale, Catalogo della Galleria di quadri. Vol. I, « Pittura italiana e spagnuola »). Pietroburgo 1895, 8°, pag. 202, con tavole.

Non ammette l' attribuzione a Bernardino dei Conti della Madonna Litta; la crede cominciata da Leonardo e finita da uno dei suoi migliori allievi. Il « Ritratto di donna » crede eseguito da un allievo di Leonardo sul disegno a matita che si conserva nella collezione del marchese Omalski. Riporta la « Sacra famiglia » attribuita a Cesare da Sesto. (M. Cricunetz).

SPRINGER A. Vedi DOHME.

STEINMANN ERNST, *Pinturicchio.* Mit 115 Abbildungen. XXXVII delle « Künstler-Monographien ». Bielefeld und Leipzig, Velhagen e Klasing, 1898; 8°, p. 142.

STENDHAL (HENRY BAYLE), *Histoire de la Peinture en Italie.* Paris, Levy, 1892; 8°, p. 432.

SYMONDS ADDINGTON JOHN, *Renaissance in Italy.* The Catolic Reaction. London, 1898. 2 voll.

Manca la prima parte dell'opera dove si parla a lungo di Leonardo.

TAINE H., *Philosophie de l'Art.* Paris, Hachette, 1885. 2 voll.

— *De l'idéal de l'Art.* Paris, Baillière, 1867; 8°, p. 183.

— *Voyage en Italie.* Paris, Hachette, 1866. Tomo I e II.

UGURGIERI AZZOLINI ISIDORO, *Le Pompe sanesi* o vero Relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo Stato. Pistoia, 1649. 2 voll.

ULMANN HERMANN, *Sandro Botticelli.* München, Bruckmann, 4°, p. 158.

Frequenti accenni a Leonardo.

VASARI GIORGIO, *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, nuova edizione con note, arricchita dei ritratti degli Artisti, Firenze, Salani, 1889; 8°, p. 1054.

VILLARI PASQUALE, *Nicolò Macchiavelli e i suoi tempi.* Firenze, Le Monnier, 1877. 3 voll.

— *La Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi.* Nuova edizione. Firenze, Le Monnier, 1887. 2 voll.

VYSCESLAVZOV A., *Giotto i Giottisti.* (Giotto e i Giottisti). Pietroburgo, Volf, 1881; 8°, p. 304. Con 20 ill.

Nulla per Leonardo.

— *Iskustvo Italii, XV wek.* Florenzia. (L'Arte italiana nel XV secolo. Firenze). Pietroburgo, Volf, 1883; 8°, p. 418. Con 20 ill.

È il seguito dell'opera « Giotto e i Giottisti ». Parlando del Verrocchio accenna alla sua influenza su Leonardo.

— *Rafael.* Posmertnoje isdanje s 53 rissunkami. (Raffaello. Edizione postuma con 53 incisioni). Pietroburgo, 1894, 8° gr., pag. 719 ill.

Accenna all'influenza di Leonardo su Raffaello.

— *Umbria i skole givopissi severnoi Italii v' XV stoletii.* (L'Umbria e le scuole pittoriche dell'Italia settentrionale

nel XV secolo). Pietroburgo, Volf, 1885; 8°, p. 442. Con 20 ill.

Cenno sommario sull'opera di Leonardo a Milano.

Wölfflin Heinrich, *Die Klassische Kunst*, Eine Einführung in die Italienische Renaissance. Mit 110 erlaüternden Abbildungen. München. Brückmann, 1899; 8°, p. IX-279.

— *Die Klassische Kunst*. Mit 114 Abb. Dritte Auflage. München, Bruckmann, 1904; 8°, p. X-272.

Riproduce di Leonardo un disegno degli Uffizi, la Gioconda, S. Anna. Il capo II è dedicato a Leonardo. § 1. La Cena. § 2. Mona Lisa. § 3. S. Anna. § 4. La Battaglia d'Anghiari. Belle pagine di critica profonda e geniale.

Yriarte Charles, *César Borgia*. Sa vie, sa captivité, sa mort, d'après des nouveaux documents des dêpots des Romagnes, de Simancas et des Navarres. Paris, Rothschild, 1889. 2 voll.

Parla di Leonardo in Romagna e a Piombino, e dice poco più dell'Alvisi.

— *Autour des Borgia*. « Etudes d'histoire et d'Art ». Paris, Rotschild, 1891; 4°, p. 220 ill.

— *Isabelle d'Este et les Artistes de son temps*. « Gazette des Beaux Arts », 1895.

In un cartone del Louvre e in un disegno degli Uffizi, che riproduce, vede due schizzi del ritratto d'Isabella fatto da Leonardo. Cfr. la confutazione del Luzio, 3° Bollettino, pag. 26.

Zanotto Francesco, *Trenta disegni di Raffaello posseduti dalla I. R. Accademia di Venezia*. Venezia, Gaspari, 1844.

Zdekauer Lodovico, *Lo studio di Siena nel Rinascimento*. Milano, Hoepli, 1894; 8°, p. 204.

DUPLICATI.

Beltrami Luca, *Il Codice trivulziano di Leonardo*, 1891.
— *Il Castello di Milano*, 1894.
— *Leonardo e la sala delle Asse*, 1902.

Bossi, *Del Cenacolo*, ecc.
D'Adda, *La libreria di Leonardo da Vinci*, 1873.
Dozio Giovanni, *Degli scritti e disegni* ecc., 1871.
Grothe Hermann, *Leonardo da Vinci* ecc., 1874.
Herzfeld Marie, *Leonardo da Vinci* ecc.; 1[a] Edizione.
Leonardo. *Il Codice Atlantico*, 16 dispense.
— *Il Codice sul volo degli uccelli*. Edizione Piumati-Sabachnikoff, Parigi 1893.
— *De l'Anatomie*. Feuillets A. Edizione Sabachnikoff-Piumati, Paris, 1898.
Milanesi Gaetano, *Documenti inediti* ecc., 1872.
Morelli Jacopo, *Notizia d'opere di disegno* ecc., Ediz. Frizzoni.
Müller Walde, *Beiträge*, ecc.
Péladan, *Textes choisis*, etc. Paris 1907.
Prantl, *Leonardo da Vinci in Beziehung* ecc., 1885.
Ravaisson Mollien, *Les manuscrits* ecc., 6 voll.
Rio, *Leonardo da Vinci*. Traduzione De Castro.
Saggio sulle opere ecc., 1874.
Séailles, *Leonard de Vinci*. Paris 1892.
Uzielli Gustavo, *Ricerche*. Serie II, 1884; Serie I, 1896.

FOTOGRAFIE ED INCISIONI.

N. 130 fotografie di opere di Leonardo e della sua scuola e di opere comunque interessanti gli studi vinciani.
N. 315 fotografie di opere d'arte del Rinascimento italiano.
Grande fotografia rappresentante il ritratto di donna attribuito a Leonardo, all'Heremitage.
Grande fotografia della S. Anna.
» » della testa di S. Anna.
« La Gioconda ». Grande e bellissima acquaforte del celebre artista russo Mathé, con dedica autografa dell'autore al signor Wolynski.

BIBLIOGRAFIA VINCIANA

Per evitare ripetizioni registriamo solo gli scritti non ancora posseduti dalla Raccolta.

ARMENGAUD M., *Le problème de l'Aviation.* La solution par l'Aéroplan. Paris, De la Grave, 1908, 8 pag. 86.

Accenno agli studi di Leonardo.

ARMSTRONG WALTER, *Alessandro Oliverio.* « Burlington Magazine ». London, 1906, pag. 126.

L'Oliverio è l'autore del ritratto di gentiluomo venduto nel 1882 ad Hamilton Palace, e fantasticamente attribuito a Leonardo.

BEAUNIER ANDRÈ, *L'art de regarder les tableaux.* Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1906.

Passando in rassegna una serie di opere d'arte, ripartite nei vari capitoli dei soggetti religiosi, ritratti, pittura di genere e storica, paesaggio e pittura decorativa, l'autore dedica alcune pagine del primo capitolo (pag. 55-60) a Leonardo da Vinci, accompagnandovi la riproduzione della *S. Anna*, e delle altre due opere del Vinci conservate al Louvre, il *Bacco* e *S. Giovanni Battista*, sulle quali particolarmente si indugia. Una pagina è pure riservata al *Cenacolo:* ma riesce troppo strano l'errore nel quale per ben due volte incorre il Beaunier, asserendo, a pag. 58, che l'opera del Vinci si trova « à Milan dans le refectoire d'un couvent désaffecté qu'une caserne occupe aujourd'hui », e a pag. 245 aggravando l'errore con questa asserzione: « on sait la catastrophe qui a detruit, à Milan, la *Cène* de Léonard. De tels accidents inquiètent à juste titre. Aussi, l'on devait bien savoir qu'il n'est pas prudent d'installer une caserne dans un couvent, ou le génie d'un Leonard s'est exercé: les militaires ne sont pas de sûrs conservateurs pour les oeuvres d'art ». È il caso di rimpiangere che l'autore non sia nato nel secolo XVII, e non abbia potuto quindi dare il prezioso suo consiglio quando le truppe francesi nel 1796

ridussero a caserma il convento delle Grazie: ed è anche da rimpiangere che l'autore non abbia ancora avuto occasione di accorgersi come lo stesso Bonaparte, da oltre centodieci anni, abbia prevenuta la critica del Beaunier, sottraendo il Refettorio alla destinazione di caserma. (L. B.)

BECKERAT VON A., *Ueber einige Zeichnungen alte Meister in Oxford.* « Repertorium für Kunstwissenschaft ». Berlin, 1907, p. 291.

A proposito del 5° fascicolo della pubblicazione del Colvin, osserva che il disegno per l'angelo dell'Annunciazione agli Uffizi, è ben superiore a quello del quadro il quale può essere d' un artista che lavorò sotto la guida e l'aiuto di Leonardo.

BERENSON B., *North Italian Painters of the Renaissance.* London, Putnam's Sons, 1907, 16, p. IX-341.

La venuta di Leonardo a Milano ritiene dannosa all'artista e alla scuola indigena che, abbandonate le tradizioni foppesche, veniva assorta nella contemplazione del maestro. Così il Boltraffio, il Luini, il Sodoma si dispensarono dall'avere idee proprie per riprodurre motivi e idee leonardesche. Se non fossero stati affascinati da Leonardo avrebbero potuto dar vita ad una scuola originale.

BOTTAZZI F., *Leonardo da Vinci naturalista.* « Rivista d'Italia », XII, 1907.

COOK HERBERT, *Corriere d' Inghilterra*, ne « L'Arte ». Roma, 1907, pag. 151.

Riproduce il ritratto della collezione di Lord Roden, attribuito al De Predis. (Cfr. III Bollettino, pag. 86) e crede riscontrarvi una somiglianza con Cecilia Gallerani.

CUST R. H. HOBART, *Leonardo da Vinci.* London, Bell, 1908, 16°, p. 90 ill. [Collezione « Bell' s miniature series of painters »].

DUHEM P., *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci.* 2° article. « Bulletin italien », Bordeaux, luglio-settembre, 1907.

DU TEIL JOSEPH, *Le collection Chaix D'Est Ange.* « Les Arts ». Paris, juillet, 1907.

Vi sono attribuzioni a Leonardo.

FREY KARL, *Michelagniolo Buonarroti.* Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Band I, Michelagniolo's Jugendjahre. Berlin. Curtius, 1907.

Riferimenti a Leonardo.

FRIZZONI GUSTAVO, *Le novità della Pinacoteca Ambrosiana.* « Bollettino d'Arte », fasc. III, 1907.

Esamina il « Musicista ».

GRAND CARTERET JOHN, *La montagne à travers les ages.* vol. I, 1903.

Accenno a Leonardo.

HOLLAENDER, *Die Medicin in der Klassichen Malerei.* Stuttgart, 1903.

HOPSTOCK OG FAYE, *Anatomiens historiske ud vikling,* I og. II. Kristìania, 1904-1905.

JEVVETT MATHER F., *Verrocchio and early Leonardo.* « The Nation », 4, VII, 1907.

KLOSSOWSKI E., Vedi Meier.

KOSTANTINOWA ALEXANDRA, *Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci.* Mit 10 Lichtdrucktafeln. Strassburg, Heitz, 1907. 8° gr., p. 55.

LAZZARONI MICHELE — MUÑOZ ANTONIO, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV.* Con 130 incisioni e 24 tavole. Roma, Modes e Mendes, 1908, fol. pag. 291.

Un solo accenno a Leonardo dove parlasi dei lavori pel tiburio del Duomo.

LECOMTE M., *A propos d'un prétendu portrait de la belle Feronnière de Léonard de Vinci à Fontainebleau.* « Annales de la Societè historique et archéologique du Gatinais », 4° trimestre 1907.

LEONARDO DA VINCI, *Frammento di tre brevi linee autenticato da Gilberto Govi,* 1872. Autografi della collezione Paar, vendita presso l'antiquario Cohn.

— — *Kunsthistorien udg. af Lübke og Jul Lange.* II, Kjobenhavn. 1897-1901.

— — *Christuskopf angeblich von Leonardo da Vinci.* « Rundschau » tägliche Beilage, 28, III, 1907.

— — *L'affresco di Rivanazzano,* « L'Arte ». Roma, 1907, pag. 61.

Madonna col bambino scoperta in un'antica sala del palazzo Comunale e attribuita a Leonardo. L'Autore la giudica di scuola cremonese.

MACDONALD, *Die Jugendjahre Leonardo da Vincis.* Eine Erzählung für junge Mädchen. Berlin, Schwabe, s. a.

MALAGUZZI VALERI F., *Cesare da Sesto e un nuovo acquisto alla Pinacoteca di Brera.* «Rassegna d'Arte», febbraio 1908.

È un San Gerolamo. Raffronto con un disegno leonardesco di Windsor.

MEIER GRAEFE e KLOSSOWSKI, *La collection Chéramy.* Catalogue raisonné précédé d'etudes sur les maîtres principaux de la collection. Münich, Piper, 1908; 4°, pag. 118 con tavole.

La collezione Chéramy, la cui dispersione recente levò molto rumore, conteneva opere di scuola lombarda e leonardesca, e, tra gli altri tesori, una magnifica copia della Vergine delle Roccie. Cfr. «Gazette des Beaux Arts» juin 1908. Cfr. anche i nostri *appunti.*

MERESJKOWSKIJ, *Lionardo da Vinci aller Gudernes gienfodelse.* Overs, Kristiania, 1905.

MORANDI LUIGI, *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima Grammatica italiana.* — *Leonardo e i primi Vocabolari.* — Città di Castello, Casa Editrice Lapi, 1908; 6°, pag. 120 circa.

Per cortesia dell'autore a cui le chiedemmo, abbiamo sott'occhio le bozze di questo lavoro d'imminente pubblicazione, e siamo quindi in grado di anticiparne un rapido cenno.

In altro suo scritto, il senatore Morandi aveva dimostrato che la prima Grammatica della nostra lingua è quella contenuta nel Cod. Reg.na 1370, della Biblioteca Vaticana; e che essa fece parte della libreria privata di Lorenzo il Magnifico.

Proseguendo ora nel nuovo lavoro le indagini, egli dimostra che autore di tale Grammatica fu molto probabilmente, anche per testimonianza di Leonardo, lo stesso Lorenzo; e certamente non fu Leon Battista Alberti, come era stato supposto. Dimostra altresì che anche Leonardo abbozzò le linee fondamentali della Grammatica italiana, dimettendone forse il pensiero, quand'ebbe notizia, come apparisce da due suoi ricordi, di quella attribuita al Magnifico.

Il Morandi si occupa poi ampiamente de' materiali raccolti da Leonardo, per fare il Vocabolario italiano e, forse per uso proprio, anche il latino-italiano, i quali mancavano ancora, salvo due saggi

ch'egli ben conosceva e d'uno dei quali si valse, copiandone e migliorandone una parte.

Discorre infine dell'illustrazione figurata e lessicale, che il Vinci fece di molte armi antiche, attingendo a una fonte umanistica sfuggita sino allora ai compilatori di lessici latini.

Per tutto questo, l'autore adduce fatti fin qui ignorati o fraintesi; e attorno alla Grammatica Vaticana e all'opera filologica di Leonardo, tratteggia e documenta i traviamenti degli altri primi, come de' successivi autori di grammatiche e di vocabolari italiani e latini, prendendone occasione a riparlare, sotto nuovi aspetti, de' punti più capitali della questione della lingua, e dimostrando come il Magnifico, il Vinci e il Machiavelli avessero criteri linguistici assai più giusti di altri loro contemporanei e di molti moderni.

MORLAND I., *Le maître de Léonard de Vinci.* Andrea Verrocchio. « Mercure de France », 1, IV, 1908.

MUÑOZ ANTONIO, V. Lazzaroni.

La famosa Medusa delle Gallerie fiorentine non appartiene a Leonardo, ma ad un artista fiammingo, Ippolito De Vicq.

PANTINI ROMUALDO, *Leonardo e la macchina per volare,* in « Corriere della Sera » luglio 1908.

Prendendo occasione dalle esperienze di aviazione del Delagrange compiute a Milano nel giugno 1908, il Pantini raggruppa vari passi dei *mss.* vinciani dai quali risulta come la macchina per volare, cui Leonardo dedicò molti studi e tentativi, si basasse sugli stessi principi scientifici ai quali si appoggiano i moderni aeroplani: ricorda a questo proposito le osservazioni del Govi, del Piumati, dell'Uzielli.

PELADAN, *Un idéalisme expérimental: la philosophie de Léonard de Vinci d'après les manuscripts.* « Mercure de France », 16, I e 1, II, 1908.

REY A., *Léonard de Vinci savant.* À propos de deux ouvrages récents. (Quelli del Séailles e del Duhem). « Revue de Synthèse historique », I, 1908.

RICCI CORRADO, *Le Meduse degli Uffizi.* « Vita d'Arte ». Siena, gennaio 1908.

SACHS DOTT. CURT, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahls darstellung.* Continuazione e fine. « Repertorium für Kunstwissenschaft », XX Bd., 3 Heft. Berlin, 1907.

SCHERER V., Nel « Christliches Kunstblatt » 1904, n. 5, studia l'influenza di Leonardo su Dürer nelle rappresentazioni della Cena.

SCHUBRING PAUL, *Die plastik Sienas im Quattrocento*. Berlin, Grote, 1907.

Attribuisce allo scultore senese Francesco di Giorgio, il bronzo di S. Maria del Carmine a Venezia, lo stucco della Discordia nel Museo Vittoria ed Alberto di Londra, e il bronzo del Museo dell'Università di Perugia, cioè le tre opere d'arte ascritte al Verrocchio e, per ultimo, a Leonardo da Vinci. Cfr. « L'Arte », 1908, fasc. I, pag. 76.

SOUDAY P., *Quelques idées de Léonard de Vinci*. « Le Temps », 31, XII. 1907.

VASARI G., *Renaissancens ypperste Kunstnere*. Leonedoteyninger of Masaccio, Donatello, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, Verrocchio, Perugino, Signorelli, Leonards fra Vinci, Raffael, Michelangelo og Tizian. Förste Gang Udgivne i Aaret 1550, Oversatte og forsynede med Korrigerende Noter of Emil Rasmusseu. Köbenhavn, Gyldendal, 1907, 4, p. 278.

WEINDLER DOTT. FRITZ, *Geschichte der gynäkologisch-anatomischen Abbildung*. Dresden, Von Zahn e Jaensch, 8° gr. pag. 186, con 122 incisioni, e tavole fuori testo.

È una storia, riccamente illustrata, del disegno anatomico nel campo della ginecologia. Riproduce e studia tre tavole di Leonardo, edite nella collezione Rouveyre, che egli giudica testimonio meraviglioso dell'incomparabile genio di Leonardo. Sulla fine del Quattrocento quando non esistevano che i disegni schematici di Moschione, Leonardo, con osservazione diretta della natura, sezionava, colle sue mani, donne incinte (Cfr. questo bollettino sotto SOLMI) ha disegnato in modo perfetto gli organi generativi della donna e la posizione del feto nell'utero. In uno di questi disegni, con una maestria stupefacente, rappresenta lo spaccato della cavità bacinale d'un corpo femminile, e presenta tutti gli organi nella loro reciproca posizione, senza che l'uno copra l'altro. Leonardo è per il Weindler il creatore del disegno anatomico.

ETTORE VERGA.

Varietà Vinciane

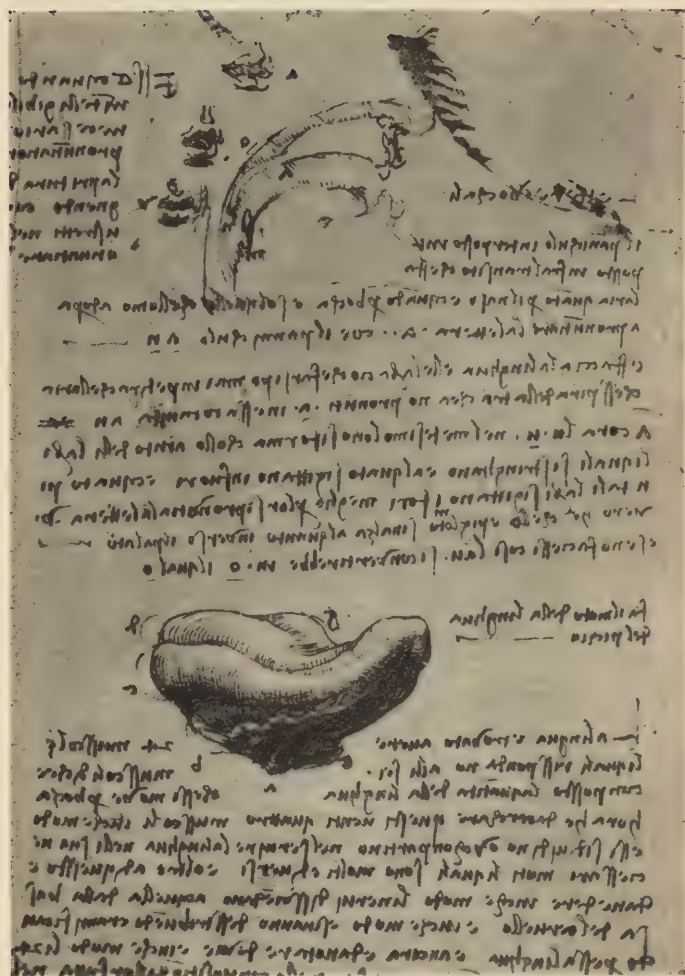



Fig. 1. — Leonardo da Vinci — Windsor.

I.

NOTE VINCIANE SULLA «LINGUA»

Leonardo da Vinci, il celebre, ma sconosciuto pel mondo, come nell'arte, in ogni scienza innanzi e profondo, anche l'anatomia artistica e scientifica sotto i più varî aspetti ristudia e suddivide.

Di esso furono già pubblicati due volumi di meravigliosi disegni e scritti, essenzialmente di osteologia, artrologia, miologia, organi e nervi. Sconosciuti rimangono i classici volumi di angiologia, di embrologia ed i molti fogli dispersi di anatomia scientifica ed artistica (movimenti, proporzioni del corpo umano &.)

Qui, con parte del folio 28 *v* dell'Anatomia B, è pubblicato un folio conservato a Windsor, che tratta specialmente della *Lingua* come organo riproduttore dei suoni che rendono il pensiero, il quale, colla voce, coi segni, coi linguaggi varianti nei popoli, nei luoghi, nei tempi, è riferito ai vicini ed ai lontani.

GIOVANNI PIUMATI.

Nel pubblicare, per gentile concessione del Dott. G. Piumati, la trascrizione di un brano ancora inedito di Leonardo, di argomento anatomico, crediamo di interpretare il sentimento di tutti gli studiosi vinciani, esprimendo l'augurio che non abbia a rimanere, più a lungo, interrotta la pubblicazione integrale dei disegni e scritti di Leonardo relativi all'anatomia, conservati a Windsor; dei quali il Dott. Giovanni Piumati ha già dato, coi due volumi A *e* B, *una prova della eccezionale importanza e della diligenza colla quale la pubblicazione venne avviata.*

Nota della R. V.

Anatomia B (1). — Folio 28 — verso [8 [?] 43].

Delli muscoli che movan la lingua.

Nessuno membro ha bisogno di tanto numero di muscoli, quanto la lingua; delle quali ce n'è 24 noti, sanza li altri che io ho trovati; e di tutti li membri che si movan per moto volontario, questa eccede tutti li altri nel numero delli movimenti (*e sentimenti*).

E se tu volessi dire ch' è l'ufizio dell'occhio, il quale è di ricevere tutte le spezie delle infinite figure e colore delli obbietti a lui antiposti, e l'odorato nella infinita mistione delli odori, e l'orecchio de' soni, noi direno che la lingua sente ancora lei l'infiniti sapori semplici e composti; ma questo non è al proposito nostro, facendo noi professione di trattare sola mente del moto locale di ciascun membro.

Considera bene come, mediante il moto della lingua, coll'aiuto delli labri e denti, la pronunziazione di tutti i nomi delle cose ci son note, e li vocaboli semplici e composti d' un linguaggio pervengano alli nostri orecchi, mediante tale istrumento; li quali, se tutti li effetti di natura avessino nome, s'astenderebbono inverso lo infinito, insieme colle infinite cose che sono in atto, e che sono in potenzia di natura; e queste non isprimerebbe in un solo linguaggio, anzi in moltissimi, li quali ancora lor s'astendano inverso lo infinito, perchè al continuo si variano di secolo in seculo e di paese in paese, mediante le mistion de' popoli, che, per guerre, o altri accidenti, al continuo si mistano; e li medesimi linguaggi son sottoposti alla obblivione e son mortali, come l'altre cose create; e se noi concedereno il nosto mondo essere eterno, noi diren tali linguaggi essere stati e ancora per dovere essere d'infinite varietà, mediante l'infiniti secoli che nello infinito tempo si contengano ecc.

---

(1) *Trascrizione di Giovanni Piumati* — Torino, 1901, Roux e Viarengo.

Anatomia (Windsor – inedito).

a	e	i	o	u
ba	be	bi	bo	bu
ca	ce	ci	co	cu
da	de	di	do	du
fa	fe	fi	fo	fu
ga	ge	gi	go	gu
la	le	li	lo	lu
ma	me	mi	mo	mu
na	ne	ni	no	nu
pa	pe	pi	po	pu
qa	qe	qi	qo	qu
ra	re	ri	ro	ru
sa	se	si	so	su
ta	te	ti	to	tu

[Fig.] *o a c n m.*
[Fig.] *a.*
[Fig.] *v.*
Lettere vocali.

Il panniculo interposto infra 'l transito che fa l'aria quanto per il naso e quanto per la bocca è sol quello che l'omo adopra a pronunziare la lettera *a*, cioè il panniculo *a n*.

E faccian la lingua e le labbra ciò che far si po', mai impediran che l' aria che spira della trachea non pronunzi *a* in essa concavità *a n*.

Ancora la *u* nel medesimo loco si forma collo aiuto delli labri, li quali si stringano e alquanto si gittano infuori, e quanto più tali labri si gittano infori, meglio per lor si pronunzia la lettera *u*. Vero è che lo epigloto *m* s' inalza alquanto inverso il palato.

E se non facessi così, lo *u* si convertirebbe in *o*, il qual *o*

E se quando *a o u* si pronunziano con intelligibile e spedita pronunzia, egli è necessario che nella continua lor pronunziazione, sanza intermission di tempo, che l'apritura de' labri si vadi al continuo restrignendo, cioè larghi saranno nel dire *a*, più stretti nel dire *o* e assai più stretti nel pronunziare *u*.

Provasi come tutte le vocali son pronunziate colla parte ultima del palato mobile, il qual copre l'epigloto; e ancora tal pronunziazione vien dalla situazione delle labra, colle quali si dà transito al vento che spira, che con seco porta il creato sono della voce. Il quale sono, ancora che le labra sieno chiuse, spira per li anari del naso; ma non sarà mai per tal transito dimostratore d'alcuna d'esse lettere, e per tale esperienza si pò con certeza concludere non la trachea creare alcuno sono di lettera vocale, ma il suo ufizio sol s' astende alla creazion della predetta voce e massime nel *a*, *o*, *u*.

Fa il moto della lingua del picchio.

[Fig.] *g d c e a b*.

La lingua è trovato avere 24 muscoli, li quali rispondano alli sei muscoli di che è composta la quantità della lingua che si move per bocca. Ora è da cercare questi ventiquattro muscoli in che modo essi si dividino over conpartino nel servire la lingua nelli sua necessari moti, li quali sono molti e diversi; e oltre a di questo è da vedere in che modo li nervi discendano a quella dalla basa del cervello e in che modo e' si vanno destribuendo e ramificando per essa lingua; e ancora è da notare dove e in che modo li 24 detti muscoli si convertino in sei nella composizion da lor fatta nella lingua; e ancora si figuri donde tal muscoli abbino origine, cioè nelli spondili del collo nel contatto del meri, e alcuni nella mascella di dentro, e alcuni nella trachea difori e dallato, e così come le vene li nutrichino, e come l'arterie gli dieno li spiriti.

Ancora descriverai e figurerai in che modo l'ufizio del variare e modulare e articulare la voce nel cantare è semplice ufizio delli anuli della trachea mossi dalli nervi reversivi, e in questo caso la lingua in alcuna parte non si adopra.

E questo resta provato nell'avere io prima provato che le canne dell' organo non si fanno più gravi o più acute per la mutazione della fistola, (cioè quello ch'è dove si genera la voce) nel farla più larga o più stretta; ma sol per la mutazione della canna in larga o stretta o in lunga o corta, come si vede nella stensione o rattrazione della tromba torta; e ancora nella canna immobile di larghezza o lunghezza si varia la voce nel darle

il vento con maggiore o minore impeto; e questa tal variazione non è nelle cose percosse con maggiore o minore percussione, come si sente nelle campane battute da minimi o massimi percussori; e il medesimo accade nell'artelerie simile in larghezza e varie in lunghezza; ma qui la più corta fa maggiore e più grave strepito che la più lunga; e in questo più non mi astenderò, perchè nel libro delle strumenti armonici n'è trattato assai copiosamente, e per questo io ripiglierò il lasciato ordine dello ufizio della lingua.

Adoprasi la lingua nella pronunziazione e articulazione delle sillabe componitrici di tutti i vocaboli; ancora s'esercita essa lingua nella necessaria revoluzione del masticato cibo e nel nettare di quello la intrinsica parte della bocca insieme colli denti. E li principali sua moti sono 7, cioè: astenzione e restrinzione e attrazione, ingrossazione, raccortare, dilatarsi e assottigliarsi; e di questi 7 moti ve n'è 3 composti, perchè non se ne può generare uno che non se ne generi un altro a quel primo congiunto per necessità, e questo è il primo col secondo che dissi astendere e restrignere, perchè tu non puoi distendere una materia astensibile che quella non si ristringa e assottigli per tutti li sua lati; e simile accade nel 3° e 4° moto contrari alli dua primi, cioè ingrossare e raccortare essa lingua; seguita il 5° e 6° moto, che ne fanno il 3° moto composto di 3 moti, cioè: dilatare, assottigliare e raccortare.... ».

II.

NOMI DI PERSONE E DI LOCALITÀ

NEL

CODICE ATLANTICO

AVENTI PARTICOLARE ATTINENZA

COL SOGGIORNO DI LEONARDO IN LOMBARDIA

Fra le varie centinaia di nomi di persone e località, disseminati nei fogli del Codice Atlantico, meritano di essere raggruppati quelli che hanno particolare riferimento col lungo soggiorno da Leonardo fatto, a due riprese, in Lombardia. Poichè, se della maggior parte di quei nomi superfluo può ritenersi un chiarimento, trattandosi di persone più che note nel campo della storia, o di località che lo studioso del C. A. può, anche se straniero, facilmente rintracciare, e se di molti di quei nomi già venne fatto uno studio diligente di identificazione, per quanto riguarda gli scrittori dei quali Leonardo ebbe a citare le opere da lui possedute o consultate [1], rimane pur sempre un piccolo gruppo di nomi i quali offrono la opportunità di un chiarimento, non solo per la speciale ortografia usata da Leonardo, la troppo generica designazione e la non facile loro identificazione, ma anche per qualche speciale conoscenza della storia e della topografia di quella regione, occorrente per la loro identificazione.

---

[1] Vedasi Gerolamo D'Adda, *La Biblioteca di L. d. V.*

Adda (Ghiera d') — 77 *v* — Territorio fra Treviglio ed Agnadello.

Ambrogio (maestro) dei vetri — 146 *r*. — Non v'ha dubbio trattarsi di Frate Ambrogino de Tormoli, artista in vetri, del quale si ha notizia abbia lavorato a Milano, nel Duomo e nelle chiese delle Grazie e della Rosa, a Venezia, a Bologna.

Ambrogio (S.) — 73 *v*. — Pusterla nel circuito di Milano eretto da Azzone Visconti: si trovava fra le Porte Vercellina e Ticinese.

Anon — 275 *r*. — Leggasi Annone di Brianza, comune in provincia di Como, circondario di Lecco.

Antonio da Pistoja — 4 *v*. — È il poeta Antonio Cammello, detto il Pistoja, che visse alla Corte di Lodovico il Moro, i cui sonetti si trovano nel Codice Trivulziano n. 979. Nel Codice Sessoriano n. 413 alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, vi è il « *Sonetto di mess. Antonio da Pistoja per la natività di Hercule, figlio del Ill.mo S.r Ludovico, nato di zenaro 1493* » (cart. 70 *v*).

Arcimboldi — 12 *r* — Nome di famiglia milanese: durante il soggiorno di Leonardo a Milano, due Arcimboldi coprirono la carica di arcivescovo della diocesi.

Arrigoni Simone — 41 *v*. — Simone degli Arrigoni, figlio di Simone già collaterale di Francesco Sforza e di Elisabetta Marliani, fu tra coloro che il 20 agosto 1499 aggredirono per la pubblica via ed assassinarono il tesoriere ducale Antonio Landriani. (Arch. Stor. Lomb., anno XIII, pag. 261). Il Prato nella sua *Cronaca* menziona la fine dell'Arrigoni, all'anno 1507, decapitato sulla piazza del Castello.

Astorre di Faenza — 74 *r*. — Fatto prigioniero dal Piccinino nel 1434 (Vedi *Cronaca* del Cagnola).

Binasco — 224 *v*. — Comune in provincia di Milano; il Richter trascrisse erroneamente *Brescia*.

Prima del 1473, il naviglio da Milano a Pavia, era navigabile soltanto fino a Binasco: a quest'epoca l'ingegnere Bertola da Novate, per ordine di Galeazzo M. Sforza, sistemò il fossato detto Ticinello, già esistente fra Binasco e Pavia, rendendolo navigabile colla introduzione di conche: la comunicazione diretta fra Milano e Pavia per acqua venne nel settembre 1473 inaugurata dal Duca, che in compagnia del cardinale di S. Sisto, montò in nave nel giardino del Castello ed arrivò la sera a Pavia.

Brivio (lago) — 141 *r*, *v* (canale) 236 *r*. — Comune in provincia di Como, circondario di Lecco.

Cascan — 275 *v*. — Deve leggersi Cassano, comune in provincia di Milano, lungo l'Adda. Anche nel Cod. K, 99 *v* si legge « *Porto*

di Casscano » sullo schizzo che rappresenta il passaggio del fiume mediante barche trattenute da corde fissate alle due sponde: disposizione che ancora oggidì si chiama *porto*.

Ciciliano — 291 *r*. — Nome di un cavallo del duca di Milano: anche in uno dei fogli di Windsor si ripete questo nome.

Conca della Fabbrica — 148 *v*. — Località lungo l' Adda, fra Brivio e Trezzo.

Corduso — 225 *r*. — Cordusio, antico centro di Milano, di dove si dipartivano radialmente le vie per le sei porte della città.

Cotta Innocenzo — 42 *v*. — Fu uno dei principali personaggi nelle vicende della Repubblica Ambrosiana: venne ucciso a tradimento mentre si recava a visitare il Colleoni a Malpaga, ai 24 di aprile del 1465. — Il passo contenente questo nome non è di mano di Leonardo.

Cristofano (s.) — 93 *v*, 236 *r*. — S. Cristoforo, chiesetta lungo il Naviglio Grande, nelle vicinanze di Milano, dove Leonardo aveva un diritto d'acqua, concessogli da Luigi XII, che nel testamento da lui fatto ad Amboise, legò al suo domestico Battista Villanis.

Cumana — 73 *v*. — Una delle antiche porte di Milano, detta anche Cumasina.

Cumasina — 73 *r*. — Porta di Milano, e precisamente la Porta Cumana, oggi Porta Garibaldi, che metteva alla strada per Como, ed era volgarmente detta *cumasina*.

Cusano (de) Gerolamo — 372 *r*. — Si tratta di quel Gerolamo, fratello di Antonio e figlio di Nicola Cusano medico ducale, inscritto negli elenchi del Pio Luogo della Misericordia, di cui fu uno dei deputati nel 1530, assieme a Giov. Francesco Melzi, di Gerolamo, il noto allievo ed erede di Leonardo.

Eustorgio (S.) — 361 *r*. — Antica Basilica di Milano, che al tempo di Leonardo era extramurana, vicino al collegamento del Naviglio Grande col Naviglio della città. Vedi anche *Storzio*.

Ferrero Ambrosino — 323 *v*. — Menzionato in molti documenti dell'ultimo ventennio del secolo XV come *Rationator laborum ducalium*.

Filippo (fra) da Brera — 225 *v*. — Miniatore: nella Biblioteca di Parma si conserva un bel codice miniato, colla scritta: *1467. Opus fratris Philippi de Mediolano*.

Fiumelacce — 214 *r*. — Fiumelatte. Corso d'acqua che scarica nel lago di Lecco, il cui nome deriva dallo spumeggiare della sua cascata.

Galeazzo Duca — 177 *r*, 389 *v*. — Deve intendersi il giovanetto

Giov. Galeazzo, giacchè Galeazzo Maria Sforza era già morto quando Leonardo venne a Milano.

Ghiera d'Adda — 77 *v.* — Territorio fra Treviglio ed Agnadello.

Giovanni (maestro) **da Lodi** — 76 *r.* — Giovanni Battaggio architetto. Ad identificare in questo Giovanni da Lodi il celebre Battaggio allievo di Bramante, concorre la circostanza della data che nello stesso fol. 76 *r* si legge: *maggio 1490*. Poichè questa data coincide colla discussione avvenuta in Milano per risolvere la questione del tiburio della Cattedrale, col concorso dell'architetto Francesco di Giorgio Martini, espressamente chiamato a Milano: il Battaggio era uno dei concorrenti nel risolvere il tema con un modello in legno, assieme a Leonardo.

Giove, Giovia — 67 *v*, 73 *r*, *v* — abbreviato per Porta Giovia, una delle antiche porte del circuito di Milano, fra la Porta Cumana e la Vercellina. Da questa porta Giovia prese nome il Castello visconteo, demolito durante la Repubblica Ambrosiana e ricostrutto da Francesco Sforza.

Gravidonia — 214 *v.* — Gravedona, comune sul lago di Como.

Gualtiero (messer) — 328 *v* — Personaggio della Corte di Lodovico il Moro, cui Leonardo accenna anche nel Cod. I^2, 90 *b* (Richter 672) e Cod. K 138 *v*, del quale si hanno altre notizie in documenti dell'epoca, e specialmente riguardo al lavoro eseguito da Leonardo alla Sala delle « *Asse* ».

Imperatore (torre dell') — 73 *v.* — Torre e località lungo il naviglio interno di Milano, fra Porta Ticinese e Porta Romana.

Isabella duchessa — 104 *v.* — Isabella d'Aragona, moglie di Giov. Galeazzo Sforza.

Lodi (maestro **Giov. da**) — 76 *r.* — Giovanni Battaggio: vedi Giovanni da Lodi.

Lodovica (porta) — 73 *v.* — Porta nel recinto di Milano, aperta da Lodovico il Moro nel tratto di mura fra la Porta Romana e la Ticinese, per facilitare le comunicazioni fra la città e il suburbio.

Lorenzo — 18 *r*, 94 *v*, 247 *r.* — In Cod. Br. M. 191 *v* « *Casse di Lorenzo di Pier Francesco* » e « *Filippo e Lorenzo* ». Lorenzo era al seguito di Leonardo nel viaggio da Milano a Roma, nel 1513. Richter, 1465.

Marco (**S.**) Conca — 240 *r.* — Conca di raccordo fra il naviglio interno della città, ed il canale Martesana, davanti la chiesa di S. Marco, tuttora esistente colla stessa disposizione disegnata da Leonardo.

Maria (**S.**) Conca – 148 *v.* — Sostegno dell'Adda, presso la Rocchetta di S. Maria.

Mera (fiume) — 214 *r*. — Fiume nella Val Bregaglia, dal Maloja a Chiavenna, sboccante nel lago di Mezzola, a nord del lago di Como.

Nova (porta) — 73 *r*, *v*. — Una delle porte nel circuito di Milano, aggiunta alle cinque originarie.

Oggiona — 275 *r*. — Leggasi Oggiono, comune in provincia di Como, circondario di Lecco.

Portinari Giovanni — 367 *r*. — Un ramo della famiglia fiorentina dei Portinari si era fissato in Milano, nel secolo XV, con Pigello ed Accerito, rappresentanti del Banco Mediceo nel Ducato di Milano.

Priniana — 214 *v*. — Pliniana, località del lago di Como, celebre per il fenomeno dell'intermittente deflusso di acqua, osservato e descritto da Plinio, *Nat. Hist.*, II, 106, 12.

Rocchetta S. Maria — 141 *v*. — Località lungo l'Adda, fra Brivio e Trezzo.

Romana (Porta) — 65 *v*. — L'antica porta che metteva alla Via Emilia.

Sala — 275 *r*. — Sala al Barco, comune in provincia di Como, circondario di Lecco.

Salvatico Antonio — 42 *v*. — Il Richter lesse *Antonius Salvalichus*. Deve trattarsi del Conte Antonio Saratico, che teneva il Castello di Milano alla morte di Filippo M. Visconti (vedasi la *Storia del Castello di Milano*): venne ucciso dalla plebe nel 1449 (Cronaca Cagnola) — Il passo contenente questo nome non è di mano di Leonardo.

Segren — 275 *r*. — Segrino, località in provincia di Como, circondario di Lecco.

Serio — 275 *r*. — Leggasi Alserio, comune in provincia di Como, circondario di Lecco.

Sinese — 65 *v* — per Ticinese, una delle porte del circuito di Milano, conducente al Ticino, volgarmente detta *porta cines*. Anche in uno dei foglietti di Windsor si trova la menzione *sinese*, per porta Ticinese.

Stampa Barbara — 1 *r*. — Una delle tre figlie di Filippo Stampa, che Lodovico il Moro aveva nel 1494 nominato podestà e commissario ducale di Como e che, rimasto fedele agli Sforza, venne fatto prigioniero a Novara e dopo duri trattamenti cacciato dal Ducato di Milano. Ritornò nel 1512 con Massimiliano Sforza, assieme agli altri milanesi rimasti fedeli alla causa sforzesca, fra i quali erano i Della Tela: Barbara Stampa si era sposata appunto a Carlo della Tela, nella cui casa, attigua alla Chiesa di S. Maria

delle Grazie, il Luini dipinse la serie dei ritratti sforzeschi, oggi nel Castello di Milano.

Il principio della fortuna degli Stampa presso la Corte ducale si deve all'assassinio dell'inviato veneto Venier, compiuto da Giovanni Stampa, nonno di Barbara, in sèguito al quale assassinio risultò facilitato a Francesco Sforza il possesso del Ducato di Milano.

Storzio (**San**) — 361 *v*. — Devesi leggersi S. Eustorgio, basilica di Milano, a quell'epoca fuori del recinto della città.

Tesinese (porta) — 73 *v*. — Vedi Sinese.

Tosa (porta) — 65 *v*. — Porta nell'antico circuito di Milano, detta originariamente Porta Tonsa.

Travaglia (molin del) — 141 *v*. — Località lungo l'Adda.

Valsasina — 214 *r*. — Vallata in provincia di Como.

Vercellina (porta) — 73 *r*, *v*. — Porta della città che conduceva a Vercelli, ora detta Porta Magenta.

Voltolina — 214 *r*. — Leggasi Valtellina, vallata dell'Adda, che sbocca nel lago di Como.

Luca Beltrami.

Fig. 2. — Scuola lombarda — Copia della *Vergine delle roccie.*
Disegno nelle Rr. Gallerie di Venezia.

III.

PER LA « VERGINE DELLE ROCCIE »

APPUNTO

La questione se l'originale della *Vergine delle Roccie* sia quello del Louvre o quello della Galleria Nazionale di Londra è ancora dibattuta, su tutto perchè le risultanze storiche non vanno d'accordo con quelle artistiche. I documenti che si hanno militano in favore del quadro di Londra; l'esame estetico, all'incontro, in favore del quadro di Parigi. Senza risalire ai vecchi studi, ci limitiamo a ricordare che il problema è stato di recente ripreso da Carlo Voll, da Salomone Reinach e da W. von Seidlitz.

Da un documento pubblicato da Emilio Motta sin dal 1893 risulta che Leonardo e Giovanni Ambrogio de Predis avevano concluso di fornire alla Confraternita della Concezione in S. Francesco di Milano un'ancona intagliata con la Vergine in mezzo, e due angeli ai lati. La Vergine (poi detta *delle Roccie*) era stata dipinta da Leonardo; i due angeli furono fatti da Ambrogio de Predis. Il prezzo, per l'innanzi pattuito, era di trecento ducati, di cui cento destinati a compenso della sola parte mediana eseguita da Leonardo; ma poi gli stimatori lo ribassarono indegnamente sino a giudicare che la Vergine, anzichè cento, non valeva più di venticinque ducati!!

Leonardo naturalmente protestò, e richiese una stima che

concordasse nella somma da prima combinata o la restituzione della sua pittura. Sin qui il documento.

Che avvenne in seguito? Noi pensiamo col Frizzoni e col Seidlitz che, non potendosi appianare la grande differenza che passava fra i cento ducati del contratto ed i venticinque della stima, si addivenisse alla restituzione.

Ma quando avvenne questa restituzione? Il Seidlitz scrive: « È bene probabile che per alcuni anni almeno sia rimasta sull'altare della Cappella della Concezione, e dopo soltanto, e forse in seguito alla caduta del Moro, fosse cambiata contro una copia eseguita dal De Predis ».

Noi pensiamo che Leonardo tardasse ben poco a richiamare il suo dipinto e lo tenesse presso di sè sino a portarlo in Francia, quando vi si recò nel 1516.

Infatti se la Confraternita negò di soddisfare la pretesa di Leonardo, perchè questi dovette indugiare a ritirarlo? È noto pure che, caduto Lodovico il Moro, il grande maestro riprese la via di Firenze insieme a Luca Paciolo. Certo portò seco le cose sue, ben lontano dal pensare che, alcuni anni dopo, sarebbe tornato nella capitale lombarda.

Quanto alla riproduzione londinese assegnata al De Predis le ipotesi possono essere diverse. Egli potrebbe averla eseguita prima del 1499, oppure dopo che Leonardo nel 1507 era tornato a Milano; oppure, anche, in altro momento, valendosi di qualche copia o *ricordo* da lui già fatto nella bottega del maestro.

Comunque, a noi piace aggiungere un argomento il quale, quantunque modesto, può tornare di qualche prova che l'originale leonardesco dovette lasciar presto l'altare della Concezione.

Vedendo, in varie gallerie o raccolte di disegni, copie di scuola lombarda, della *Vergine delle Roccie*, a noi è sempre sembrato interessante il fatto che riproducono, tutte o quasi tutte, il dipinto di Londra, e non quello del Louvre. E la ragione ci pare ovvia. Perchè gli artisti recandosi a copiare la celebre composizione nella chiesa di S. Francesco, vi trovarono ben presto la seconda redazione sostituita all'originale leonardesco.

Ora ne offriamo un saggio, riserbandoci di darne in seguito

diversi altri. Si tratta di un disegno conservato nelle Regie Gallerie di Venezia. A matita nera e rossa, su carta bianca, larga 0,24 e alta 0,365, appare reticolato per la traduzione in grande. Non molto fine nell'esecuzione e nelle forme, conduce ad escludere la vecchia attribuzione a Gaudenzio Ferrari e a pensare ad artista lombardo di minore ingegno ed abilità.

CORRADO RICCI.

IV.

A PROPOSITO DELL' INCISIONE DEL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

Morghen e Dutertre.

È più che noto che sul principio del 1800 Raffaello Morghen diede fuori la sua grandissima riproduzione del Cenacolo vinciano, opera che i suoi contemporanei ritennero un capolavoro, ma che ben presto si palesò per cosa debole e fredda, pur tenendo conto, nel giudicarla, dell'epoca in cui fu eseguita.

Le notizie fin qui ripetute concordano nell'ammettere che nel 1794, dietro istanza degli artisti fiorentini, il granduca di Toscana avrebbe ordinato al Morghen d'incidere il Cenacolo.

E fu in allora che Teodoro Matteini, il pittore di cui frequentemente egli si valse, sarebbe stato inviato a Milano per trarne da quella già allora avariata pittura una copia, fin d'allora rimproverata d'infedeltà. Il Matteini ignorando o non curando i cambiamenti e le aggiunte apportatevi dai restauratori del 1726 e del 1770 tutto quanto copiò come opera del pennello leonardesco. Tre anni avrebbe impiegato il Morghen nel compimento del suo rame [1].

---

[1] Esorbita da questa nostra comunicazione leonardesca il dire diffusamente del valore e della rarità delle diverse copie dell' incisione del Morghen. All'uopo la letteratura è abbondante e dei vecchi autori basti qui ricordare il Palmerini (*Catalogo delle opere d' intaglio di R. Morghen*, Firenze, 1810 p. 35-36 e n.° XI ed il Bossi (*Del Cenacolo di L. da Vinci*, Milano, 1810 p. 162 seg.).

L'incarico venne realmente affidato al Matteini nel 1794?...

Ora a noi risulta, per il casuale ritrovo di alcune lettere che qui in appendice si riproducono, il particolare, finora sconosciuto, che appunto in quell'anno il Morghen era in trattative, pare abbastanza serie, con l'inglese Giorgio Hankin, intelligente cultore d'arte e collezionista, per riprodurre il Cenacolo vinciano secondo la copia trattane da Andrea Dutertre, un pittore non del tutto sconosciuto [1], per incarico dell'Hankin che egli accompagnava nei suoi viaggi e per la di cui collezione di quadri e disegni riproduceva le migliori tele di pennello italiano.

In una lettera da Roma indirizzata, ai 3 settembre 1794, a Milano al barone P. de Giusti, commissario generale delle casse governative della Lombardia, si esaltavano, fuor misura ci sembra, i lavori compiuti dal Dutertre e particolarmente la sua copia del Cenacolo. Il Morghen allora che la vide per la prima volta ne sarebbe rimasto colpito al punto da versare lagrime e desiderare di poter inciderla e poi morire! Per combinare erasi in seguito recato espressamente a Siena dove di quei giorni soggiornava l'Hankin *(doc. I)* [2].

Il quale a sua volta ne scriveva personalmente da Firenze, sei giorni dopo, al Giusti confermandogli l'impressione fatta da quella copia sul Morghen e le trattative in corso. L'incisione avrebbe raggiunto il prezzo assai elevato di 6 zecchini, dovendosi tener conto delle esigenze dell'incisore e della necessità di limitarsi ad una tiratura minima. L'Hankin calcolava sull'appoggio degli amici di Milano, raccomandando al Giusti di parlarne avantutto al ministro conte di Wilzeck ed alla marchesa Litta *(doc. II)*.

---

[1] Allievo di Vin e Collet, n. a Parigi nel 1753, † nell'aprile 1842. Cfr. p. e. NAGLER, *Künstler-Lexikon* 2. ediz. Linz, 1905, vol. IV, p. 220 (che ricorda i suoi disegni leonardeschi) e SINGER, *Allg. Künstler-Lexikon*, Frankfurt, 1901 vol. V, p. 203.

Dal nostro carteggio, se esatta l'affermazione, il Dutertre era svizzero, ciò che prima non constava.

[2] Questo ed i seguenti documenti stanno in Trivulziana (Fondo Belgiojoso, corrispondenza del principe Alberico, lettera G.).

Il barone Giusti di dette lettere, faceva tenere copia al 19 settembre, principe Alberico Belgiojoso (1725-1813), presidente fin dai suoi inizî della Accademia di Belle Arti di Brera, lusingandosi di averlo aderente alla sottoscrizione. Difatti, nella medesima giornata, egli lo pregava d'inscrivere il proprio tra i « prémiers à la souscription d'un ouvrage, qui doit certaine- « ment echauffer les amateurs, et ceux surtout parmi les Ita- « liens, qui sont jaloux à très-juste titre de la primatie, que « l'Italie peut se vanter d'avoir eu en ce genre sur toutes les « autres nations ». Chi così scriveva fu veramente un degno gentiluomo lombardo, la cui vita corse meno oziosa di quel che comunemente si riteneva, ed il di cui amore per gli studi e per l'arte è attestato dalla sua preziosissima biblioteca e collezione di stampe, ora riunite, per ragioni di famiglia, in Trivulziana. Nè potè essere, come i molti sospettavano, il modello del *giovin Signore* del *Giorno* del Parini, se appena si pensa che quel medesimo Parini aveva suggeriti i soggetti degli affreschi del suo nuovo palazzo, il più splendido palazzo milanese della seconda metà del secolo XVIII, rifabbricato dal Piermarini del quale si sta festeggiando il centenario (1).

Ora noi non sappiamo spiegare per quali motivi l'incisione del Morghen non si eseguisse sulla famosa copia del pittore francese. Non approdarono le trattative coll'Hankin?... le pretese del celebre incisore furono esagerate?... mancarono i sottoscrittori?... E fu allora che partì da Firenze l'iniziativa del granduca?... Altri potranno forse portarvi la luce. Il Dutertre, bisogna aggiungere, pubblicò a sua volta il Cenacolo, affidandolo agli incisori Cazenave, Bouquet, Perrot e Ruotte, ma soltanto nel 1808. Un esemplare dell'opera si conserva nella Braidense (2).

---

(1) NATALI (G) *Giuseppe Piermarini* in *Boll. stor. pavese*, I, 1908 p. 73. Per i Belgiojoso cfr. CALVI, *Famiglie notabili milanesi*, vol. I.

(2) *Collection des têtes du célèbre tableau de la Cène, par Leonard de Vinci, peint à fresque sur le mur du réfectoire de Sainte-Marie-des-Graces, à Milan. Calquée et dessinée sur le Tableau original par* M. DUTERTRE, *Professeur de dessin des Pages de LL. MM. Impériales et Royales, ex-membre de l'Institut d'Egypte, de l'Athénée des*

La Cena del Morghen ebbe la fortuna di alcune ripetizioni, non ultima quella dell'editore E. König di Heidelberg nel 1893. Ma l'ultima riproduzione del Cenacolo è ora quella a colori eseguita direttamente dall'originale dalla ditta Alfieri e Lacroix (65 × 45), che per giudizio di autorevoli critici d'arte può classificarsi la prima e finora unica riproduzione veramente fedele del celebre dipinto.

★

Un'aggiunta a chiusa.

Il Lanzi (*Storia pittorica* IV, 205) ed altri annotarono come esistente nel palazzo Belgiojoso una Madonna col Bambino, di Leonardo. Come tale era stato venduto il quadretto ai 21 gennaio 1784 al principe Alberico da un tal Giuseppe Rho per il prezzo di 85 gigliati (1). Ma era certamente della scuola di Leonardo e tale lo giudicava già il pittore Bossi.

Morto il Belgiojoso nel 1813, esso passò per legato assieme ad un quadretto del Morazzone, rappresentante Vulcano e i Ciclopi, nelle mani del parente ed esecutore testamentario conte Alberto Litta (2).

EMILIO MOTTA.

Arts et de plusieurs Sociétés savantes. Gravée par les meilleurs Artistes, en quatorze planches : savoir Jésus-Christ, les douze Apôtres, et le portrait de Leonard de Vinci.

Précédée d'un abrégé de la vie de ce grand peintre florentin par P. M. GAULT-DE-SAINT-GERMAIN, *ci-devant Pensionnaire de S. M. le Roi de Pologne. Dédiée et présentée à S. M. la Reine de Hollande*, fol. imp. Paris, chez Jean, marchand d'estampes. De l'impr. de Gillè fils, 1808.

(1) « Importo di un quadro di Lionardo da Vinci, e che man-« tengo per tale, rappresentante una Vergine col Bambino » è detto nella quittanza del venditore.

(2) *Trivulziana*. Inventari di casa Belgiojoso, 1813-1814 (perito, giurato il pittore Giuseppe Bossi).

I.

Traduction de l'Anglois d' une lettre de Rome 3 7bre 1794, au Baron de Giusti.

M.r George Hankin Gentilhomme Anglais, actuellement à Florence d'où il est attendu ici le mois prochain, a envoyé ici son peintre, compagnon de voyage et ami M.r Dutertre suisse, cidevant Pensionné de la Cour de France à Rome. C'est depuis quelques années qu' il l'employe à former et à enrichir sa belle Collection de Desseins tirés des principaux chefs-d'oeuvre en peinture; et achevés dans un stile et perfection inconnus aux plus célèbres artistes. Quelques uns parmi ces ouvrages ont été fort admirés à Milan où tous les deux ont residé environ un an, particulièrement la Cêne de Léonard de Vinci. *Cette Collection vient d'être considérablement augmentée dans ce second voyage à Rome, en passant par Bologne; Florence, etc. Elle fait actuellement le discours et l'admiration de tous ceux qui la voyent: chaque dessein que M.r Dutertre achêve surpasse le dernier: la* S.te Cecile *(de Raphael) est d'un plus grand finì que le Léonard, et l'*Albane *(les Amours) est d' une beauté au-dela de toute expression.* La Venus *(du Titien) qu'il vient d'achéver, est très-admirée, quoiqu'elle ne semble pas à quelques uns égale à plusieurs de ses autres pièces. Il fait actuellement le dessein du* Père Eternel *du divin Raphael, qui sera un vrai chef-d'-oeuvre d'expression et de fini: tous ceux qui viennent le voir en sont extasiés; et comme chaqu' un marque le plus grand désir qu' il soit gravé, M.r Hankin est déjà entré dans quelque engagement avec Morghen à cet effet. Il a aussi entamé une negotiation avec le même illustre Graveur pour l'incision du* Léonardo. *Lorsque M.r Morghen le vit la première fois il en a été affecté au point de repandre des larmes et de dire « que cet ouvrage « étant une des belles choses entre les plus belles qu' il avoit vû, « il ne desiroit que de le graver et mourir; qu' il s' y applique- « roit d'une façon, qu' il ne désesperait pas de pouvoir faire ap- « procher son nom, comme graveur, de l'immortalité du divin*

« auteur de l'original ». Il prit immédiatement la poste et se rendit à Siena chez M.r Hankin. Il sont convenus ensemble dans l'execution d'un plan des plus interessans pour le progrés, ainsi que tour les Amateurs des Beaux-Arts. M.r Hankin paye à M.r Morghen un prix si surprenant, et lui impose des restrictions si fortes, qu' il se flatte d'être en état de présenter au public peut être la pièce la plus parfaite parmi tout ce qui a jamais été produit dans l'Art de la Gravure.

II.

Traduction de l'Anglois d'une lettre de Florence 9 7bre 1794, au Baron de Giusti.

Je suppose que vous avez été informé directement de Rome du succés et de l'admiration qui y ont excité les ouvrages de M.r Dutertre particulièrement par le superbe dessein de la Cêne de Léonard de Vinci *dans votre Refectoire des Dominicains. L'impression qu'il fit sur M.r Morghen ne sauroit se décrire. Il m'a declaré formellement* qu' il ne désiroit que de le graver, et mourir. *C'est ce qui m'a engagé à traiter avec lui pour cet effet, mais cela ne peut avoir lieu qu'a un prix exorbitant. Cependant comme vous avez eû, Monsieur, la bonté de vous interesser autant pour ce dessein, au point qu'on vous en a la principale obligation: dés qu' il y aura quelque chose absolument fixé la-dessus, je prendrai la liberté de vous écrire à ce sujet, souhaitant beaucoup que mes amis et Connaissances de Milan, qui ont pris part au succés de cet ouvrage et désirent de souscrire, soient informés aussitôt que possible, affin qu' ils puissent avoir les premières impressions du dessein. Le prix pour les souscripteurs sera de six sequins. Ce prix semblera au premier aspect à plusieurs un peu fort, mais si l'on fera attention à la grandeur de la planche, au nombre des figures, et à toutes les autres circostances, tout véritable Amateur et toute personne de goût ne le reconnoîtront que juste. Pour donner un plus grand prix aux exemplaires je compte de fixer à très peu le*

nombre des épreuves, et après briser la planche, de sorte que celui des souscripteurs sera borné. Vous voudrez donc, Monsieur, avoir la bonté de faire une Note de ceux parmi vos amis et connaissances qui désirent en être; entr'eux faites-moi la grace d'en faire mention au Comte de Wilzeck et à la Marchesina Litta. Je ne voudrois pas cependant qu'on en parlât trop publiquement, attendu que je pense de dédier cette Gravûre au Roi, et que jusqu'à ce que j'en aye obtenu la permission, je serois bien aise que cela fit le moindre bruit possible. J'attends la reponse de Sa Majesté dans l'éspace d'un mois ou de 6 semaines: après quoi j'aurai l'honneur de vous écrire nouvellement à ce sujet: le public en sera instruit dans le courrant du mois de Janvier prochain. J'ai l'honneur, etc. Votre, etc.

GEORGE HANKIN.

III.

Ce 19 7^bre^ 1794.

MON PRINCE,

Ayant reçu tant de Rome que de Florence des lettres interessantes pour les amateurs des arts, aprés avoir rempli les intentions de l'auteur moyennant la communication à Madame la Marquise de Litta et à M.^r^ le C.^te^ de Wilzeck je m'empresse de ne pas en retarder la connaissance a Vous, mon Prince, par le moyen des copies ci-jointes, au double titre de connoisseur éclairé de votre part, et de la mienne du respecteux dévoument avec lequel j'ai l'honneur d'être

Mon Prince

Votre très-humble et très-obéissant serviteur

P. BARON DE GIUSTI.

IV.

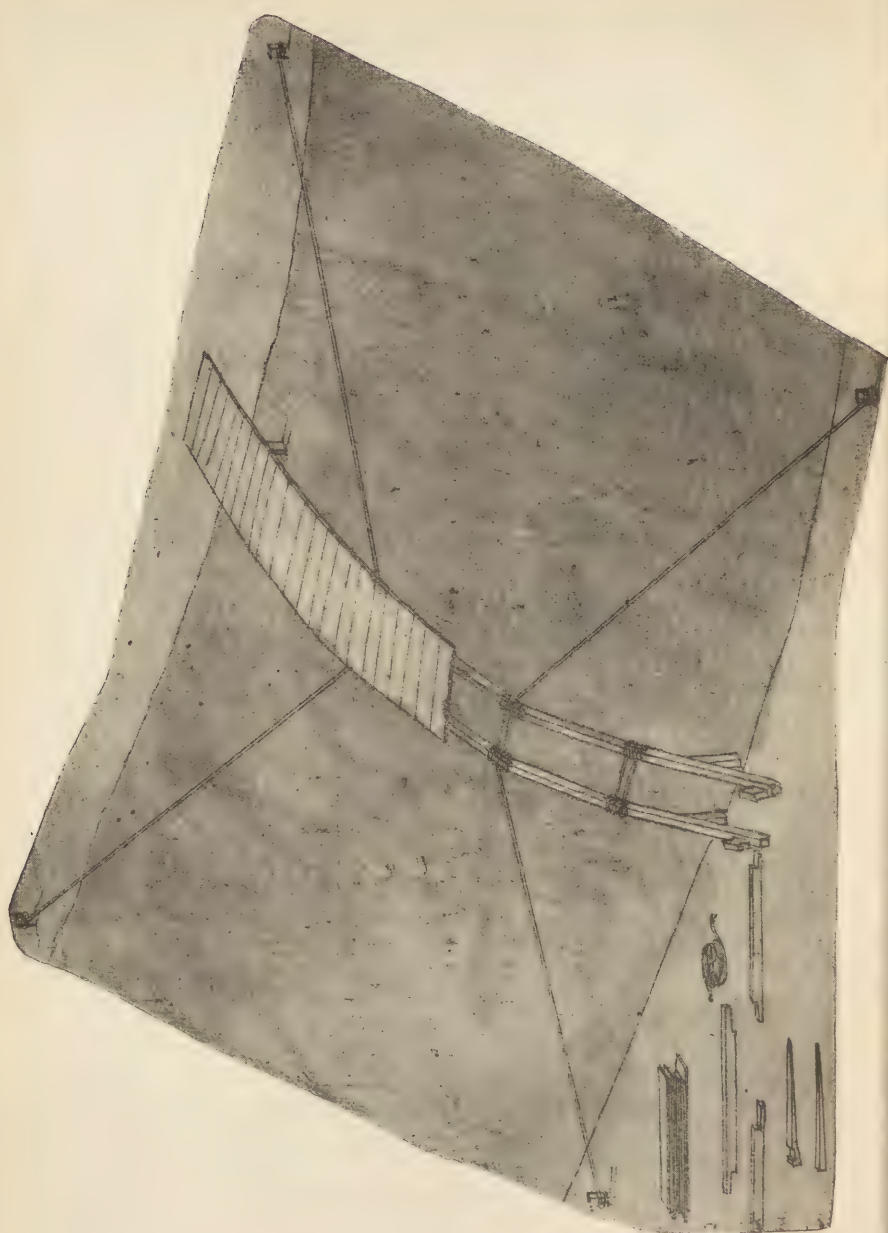
A. M.[r] LE BARON DE JUSTI COMMISSAIRE GÉNÉRAL DES CAISSES DE LA LOMBARDIE AUTRICHIENNE POUR S. M. I. R., CHEVALIER DE S. ETIENNE D' HONGRIE.

Milan, 19 7[bre] 1794.

MONSIEUR,

L'honneur, que vous me faites de me communiquer la lettre de M.[r] Hanckin, et son illustre projet pour éclairer les arts, qui ont si fort brillé autres fois en Lombardie repond parfaitement à l'amitié, que vous avez pour moi, et à l'interêt que je vous connais de si longtemps à me faire plaisir. En vous remerciant, Monsieur et cher ami, de cette préférence, que vous me donnez comme amateur des arts, je vous prie d'inscrire mon nom des prémiers à la souscription d'un ouvrage, qui doit certainement echauffer les amateurs, et ceux surtout parmi les Italiens, qui sont jaloux à très juste titre de la primatie, que l'Italie peut se vanter d'avoir eu en ce genre sur toutes les autres nations.

Je connais trop votre zèle sur ce chapitre pour ne pas vous rendre la justice, que vous meritez. Je suis avec un estime et un attacchement sans bornes.

V.

UN DISEGNO DI LEONARDO DA VINCI

Lo schizzo a penna qui riprodotto formava parte di una raccolta di disegni e di incisioni, fissata senza alcun ordine ai fogli di un vecchio scartafaccio: i disegni, nella maggior parte di scarso interesse e valore, erano di soggetto architettonico dell'epoca barocca, e la sola induzione che potevano suggerire, riguardo all' intendimento del loro raccoglitore nel formare quel centone, era quella di una certa preferenza dimostrata per gli appunti di architettura religiosa, come altari, catafalchi, tombe ecc.

Malgrado lo scarso interesse che poteva destare il rapido esame della raccolta, uno schizzo ebbe ad attirare particolarmente la mia attenzione, per quanto tracciato su di un foglio mal ritagliato e malamente incollato accanto ad una incisione ornamentale del seicento: poichè talune caratteristiche del segno, dapprima, poscia altre analogie mi richiamarono alla mente il nome di Leonardo.

Trovare oggidì un disegno di Leonardo è veramente circostanza insperata: poichè, sebbene la prodigiosa quantità di disegni e manoscritti vinciani — ospitati, dopo i disperdimenti dovuti alle più singolari avventure, in pubbliche e private collezioni — non escluda la eventualità di tali rinvenimenti, le caratteristiche della mano di Leonardo, e più ancora la singolarità della di lui scrittura, hanno già contribuito a riconoscere e ad identificare la parte dispersa di quei volumi, nei quali l'artista andava quotidianamente annotando il frutto delle sue infaticate osservazioni e ricerche. Per lo schizzo di cui ci occupiamo, una circostanza speciale concorreva, anche in man-

canza di qualsiasi indicazione scritta, a richiamare il nome di Leonardo: poichè lo scartafaccio era in proprietà di una famiglia residente in Vaprio d'Adda, vale a dire in quella località ch'ebbe complessi rapporti con Leonardo, sia per gli studi che questi ebbe a compiere nella circostante regione per risolvere il problema di rendere l'Adda navigabile nella tratta fra Brivio e Vaprio, sia per le relazioni che Leonardo ebbe colla famiglia Melzi che vi dimorava, sia sopratutto per la nota circostanza che l'allievo prediletto di Leonardo, Francesco Melzi — il quale del maestro fu compagno negli ultimi anni vissuti in Francia, e poscia erede — ebbe a riportare in Italia i disegni e manoscritti vinciani, ed a custodirli nella sua villa in Vaprio: dove, dopo la morte di Francesco, il prezioso materiale rimase per molti anni negletto nei solai della villa, finchè una fortuita circostanza ebbe a riportare sul medesimo l' attenzione degli studiosi, avviando lo smembramento nelle collezioni formate dapprima dallo scultore Leoni e dal Re d'Inghilterra, più tardi divise nei tre gruppi principali all'Ambrosiana di Milano, all'Istituto di Francia, ed a Windsor.

Non era pertanto fuor di proposito il pensare che nella località dove or sono più di tre secoli rimasero lungamente negletti i disegni e manoscritti di Leonardo ereditati dal Melzi, si fossero dispersi alcuni dei fogli staccati dei manoscritti vinciani, e che il disegno di cui ci occupiamo fosse capitato nelle mani del compilatore della raccolta: il quale non vi dovette attribuire particolare importanza, giacchè, per adattarlo allo spazio disponibile nel suo scartafaccio, non esitò a ritagliare malamente gli angoli del foglio che eccedevano il campo del disegno; e si può anche pensare che a tale riduzione del foglio abbia contribuito il proposito di eliminare altri segni od appunti *mss*, tracciati secondo la consuetudine dell'artista intorno al disegno, i quali allo sconsigliato raccoglitore dovettero sembrare senza alcun interesse. Ridotto alla sua maggiore semplicità, e in condizioni così neglette, il disegno ha potuto facilmente passare inavvertito fra la più incoerente serie di schizzi di vario genere e diverso carattere.

Il disegno raffigura prospetticamente un ponte leggiero in

legno, fissato alle due rive con corde, o *venti:* sulla riva corrispondente al margine inferiore del foglio sono disegnati partitamente ed ordinatamente i vari elementi che compongono il ponte, vale a dire i pali da infiggere nel terreno, le travi squadrate colle teste lavorate per le congiunzioni e gli incastri, le tavole di legno per formare il piano del ponte, le corde: il tutto disegnato con quella sicurezza di mano e quella evidenza, colla quale Leonardo fissava sulla carta le più ingegnose e complicate soluzioni costruttive e meccaniche. Il disegno merita di essere raffrontato cogli altri studi relativi a ponti in legno, che si trovano nel Codice Atlantico, e specialmente nei fogli 16 *v* 17 *r* e *v*, 22 *r*, 23 *r* e *v*.

LUCA BELTRAMI.

VI.

LE VICENDE DEL MONUMENTO A LEONARDO DA VINCI

IN MILANO

Sul principio del 1857 l'Imperatore d'Austria Francesco Giuseppe veniva a Milano per farvi un lungo soggiorno, coll'intento di accaparrarsi qualche simpatia nella Metropoli lombarda, dove si aggravavano i sintomi di non lontani profondi rivolgimenti politici. Il Sovrano volle mostrare d'interessarsi alle più importanti questioni della vita milanese, accolse benignamente un cumulo di proposte e di suppliche, dispensò, con insolita larghezza, incoraggiamenti e promesse. Le questioni artistiche non sfuggirono all'occhio imperiale che, in quella circostanza, s'era fatto vigile oltre l'usato; visitò il Cenacolo vinciano, ne deplorò lo stato, quantunque il Barezzi avesse da non molto tempo terminato il suo restauro, e volle si iniziassero nuovi lavori per assicurarne la conservazione: e tanta vaghezza lo prese d'onorare il Vinci che, con sovrano rescritto dell'8 febbraio, assegnò sessantamila lire austriache per l'erezione d'un monumento in Milano al sommo artista.

Fu bandito dall'Accademia di belle arti, nell'ottobre di quell'anno, il concorso fra scultori lombardi per una statua di marmo, sopra decoroso piedestallo, da collocarsi nella Piazza di S. Fedele. Prevalse poi l'idea di sostituire a quella la Piazza della Scala e, considerata la maggior vastità del luogo, si richiese che l'opera fosse completata con qualche altra statua.

La Commissione prescelse il bozzetto segnato col motto: « Pensa nel marmo » che si trovò appartenere a Pietro Magni, già noto per parecchi lavori e specialmente per una mirabile statua di *Socrate*. Piaceva la figura di Leonardo, circondata da quelle di quattro suoi scolari, sugli angoli del basamento minore, il cui atteggiamento dimostrava « l'estrinsecazione artistica di quel pensiero che quasi li irradiava discendendo su loro dal maestro ». Il monumento, a cui il Magni pose subito mano, fu inaugurato solo il 4 settembre del 1872.

In questi quindici anni l'opera di quell'egregio artista ebbe a subire molte vicende e il ritardo diede luogo a molte dicerie delle quali è tracciata la storia, non priva di un certo interesse, in un opuscolo intitolato: « Il Monumento a Leonardo da Vinci. Notizie storiche desunte dalle corrispondenze e dai documenti relativi alla sua esecuzione dall'anno 1857 al 1872. Milano, Rechiedei, 1872 ». Da questo opuscolo appare che il grande Leonardo, senza sua colpa, procurò al buon Magni le più acerbe amarezze.

★

Cacciati gli Austriaci dalla Lombardia e subentrato il Governo piemontese, il Magni fece subito istanza al Rattazzi perchè gli venisse definitivamente confermata la commissione. Ebbe risposte ambigue, irte di eccezioni che in sostanza venivano ad escludere l'agognata conferma. Scrisse al Cavour esser cosa disdicevole che un monumento ad uomo sì grande, decretato da un Principe forestiero ad onorar Milano, non fosse condotto a termine dal Governo nazionale sotto gli auspici del Gran Re. Cavour ripetè le eccezioni opposte dal Rattazzi, dichiarò che lo scultore non poteva vantare alcun diritto perchè il progetto non aveva avuto la sanzione sovrana; tuttavia incaricava il Governatore di Milano, Massimo d'Azeglio, di visitare l'artista e riferire sullo stato dei lavori.

D'Azeglio nel giugno del '60 si recò nello studio del Magni e questa visita ha una importanza non lieve nella storia del monumento.

Sembrò a lui che l'aggiunta delle quattro statue di scolari

non fosse sufficiente a dare all'insieme le proporzioni necessarie per l'ampiezza del luogo dove il monumento doveva sorgere, e suggerì di staccare dal medesimo quelle statue e di collocarle sopra piedestalli separati « onde ottenere una linea euritmica e assai più omogenea »; e poichè il disegno primitivo aveva il basamento rotondo, volle gli si sostituisse una base ottagonale di perfetto stile bramantesco da adornarsi con quattro grandi bassorilievi in bronzo. L'aspetto, adunque, che assunse il monumento nella sua forma definitiva, sia o no commendevole, meriti o no l'arguta critica del Rovani che lo chiamò, con espressione meneghina, « un litro in quattro », fu pensato e suggerito da Massimo d'Azeglio.

Non mancò il Magni di far notare al Governatore che tali modificazioni avrebbero di molto elevata la spesa; « non importa » rispose Massimo « per onorare un tant'uomo non vi sono spese che bastino ».

Il Magni respirò e tutto lieto formulò le nuove proposte per 99.700 lire di spesa, eccettuato il compenso per l'invenzione e l'esecuzione.

Ma l'anno dopo la conferma non giungeva ancora. Si aprirono gli arruolamenti per la Guardia Nazionale da mandarsi a Bologna, e l'Alfiere Pietro Magni dovette partire.

Al suo ritorno d'Azeglio non era più a Milano e lo aveva sostituito il Conte Pasolini. L'odissea ricomincia più lagrimosa di prima. Lo scultore scrive all'Azeglio a Cannero, scrive al Pasolini mostrandogli il grave disagio in cui si trova egli ed i suoi lavoranti, scrive al Sindaco Beretta, sollecita l'Accademia di belle arti.

Finalmente nel '61 si ordina una perizia del Genio Civile che formula un preventivo di centomila lire per l'esecuzione del disegno modificato dall'Azeglio. Ma il Governo non vuol superare d'un centesimo le sessantamila lire austriache assegnate in origine; al resto pensi il Comune.

Il Consiglio Comunale approva il concorso, ma per una somma non superiore alle ventimila lire. Siamo al 1864 ed il progetto non è ancora presentato al Parlamento! il Ministro non vuol iniziare direttamente una legge sopra un impegno assunto

dai precedenti Ministeri senza un ordine del giorno della Camera. L'artista mandi una petizione alla Camera dei Deputati. Il povero Magni s'accinge a stendere la petizione quando sopraggiungono tali mutamenti ministeriali che della faccenda non è pur il caso di parlare.

E veniamo al '66. Si deve inaugurare la grande Galleria Vittorio Emanuele alla presenza del Re Galantuomo. Il Magni, non sapendo più a che santo votarsi, chiede al Municipio, ed ottiene, il permesso di esporre il modello in grande sulla Piazza della Scala: il Re, le Autorità, il popolo lo vedranno e... Il Monumento è ammirato, ma non si conclude nulla. Un nuovo fascio d'istanze è lanciato per le diverse placide correnti della burocrazia. Passano due altri anni e il Governo risponde non poter consentire il di più che non ha voluto dare il Municipio: è fermo sulle sessantamila lire austriache pari a italiane cinquantadue mila. Ne mancano dunque ancora quindicimila, anche a voler fare il lavoro per niente. L'artista manda una supplica al Re. Ma nel frattempo il Demanio, per ritardato pagamento di affitto dei locali erariali occupati dallo studio del Magni, sequestra e mette all'asta tutti i suoi modelli. Un'anima pietosa, che dovette essere quella di Pietro Brambilla, genero di Alessandro Manzoni, si commuove e li ricompra per metterli di nuovo a disposizione dell'artista.

Nuova supplica a Correnti per le quindicimila lire: il Magni è disposto a rinunciare a qualunque compenso, a sacrificare sull'altare dell'economia gli scolari di Leonardo da Vinci. Ad un tratto ecco svegliarsi la Provincia: *Mons parturit*... cinquemila lire; non ne mancano che dieci!

Siamo al 1870. Pietro Magni ricorre all'*ultima ratio*, e fa intimare una diffida giudiziale al Ministero della Pubblica Istruzione, richiamandolo a quelle provvidenze per le quali s'era precedentemente impegnato col concorso del Comune. E finalmente nel dicembre di quell'anno il progetto è presentato da Sella alla Camera, sempre sulla base delle cinquantaduemila lire. L'anno dopo si firma il contratto per lire 72.806 centesimi 86, compresi i sussidi del Municipio e della Provincia, le quali, falcidiate delle spese per la fondazione e l'erezione addossata all'autore, si riducono a 72.000.

Allora il Magni si rimise al lavoro rivolgendo nella mente amari confronti colle settecentomila lire spese pel monumento a Carlo Alberto in Torino, e colle centomila per quello a Cavour in Milano.

Gli editori dell'opuscolo, nel quale abbiamo spigolato queste notiziole, chiudono con un elogio, molto ingegnoso invero, a Pietro Magni: la *fortuna* fece a lui assegnare il grande incarico, ma egli dovette esercitare la *virtù* del lungo attendere, e sottostare a *gravissimi dispendi* per condurre a termine l'opera sua; onde nessun epitaffio sembra meglio appropriato di quello che, sin dal 1500 dettava Giorgio Vasari, preconizzando che a così divino ingegno verrebbe un giorno innalzato un monumento; il Vasari fu profeta, vaticinò gli eventi!

LEONARDUS VINCIUS
QUID PLURA? DIVINUM INGENIUM
DIVINA MANUS
EMORI IN SINU REGIO MERUERE
VIRTUS ET FORTUNA HOC MONUMENTUM
CONTINGERE GRAVISSIMIS
IMPENSIS CURAVERUNT.

★

Mi sembrava strano che le sole lungaggini burocratiche bastassero a spiegare un seguito di contrarietà come quello che per quindici anni amareggiò la vita del Magni. E pensai che qualche retroscena politico rendesse, per avventura, inviso a quel tempo il monumento a Leonardo. Ma non riuscii a trovarne la prova sicura e alcuni vecchi, da me interrogati, non seppero fornirmene indizio alcuno. Il Magni non poteva essere malveduto perchè era un patriota sincero: nel Quarantotto era stato fra i più ardenti che arrischiarono la vita sulle barricate, era stato poi volontario nel Trentino colla colonna Tamberg, aveva preso parte alla difesa di Roma, nel battaglione Manara, dando insigni prove di valore al Casino dei quattro venti.

Tuttavia non è da escludere che una certa freddezza vi fosse

per un monumento a Leonardo da Vinci, non in quanto doveva esso onorare un grande italiano, ma perchè proposto dall'Imperatore d'Austria proprio sulla fine di quello storico decennio nel quale la maggioranza dei milanesi aveva esercitato sistematicamente una resistenza passiva a tutte le iniziative del Governo austriaco fino a frustrare, a bella posta, ogni tentativo di riforma dell'Arciduca Massimiliano, affinchè le menti non venissero distratte dal sogno supremo della conquista dell'indipendenza per opera del Piemonte. Di un tale atteggiamento, anche nei riguardi del monumento a Leonardo, non manca qualche prova indiretta.

Leonardo non era allora molto conosciuto nelle manifestazioni più varie del suo genio universale: solo nel 1872 usciva, per cura di eruditi lombardi, quel « Saggio » che rivelò i tesori compresi nei manoscritti vinciani. A quel tempo, mentre era fresca l'eco delle lotte sostenute contro il dominio straniero, le grandi figure si giudicavano spesso, e da molti, con criteri, dirò così, demagogici, e i liberali più ardenti dovevano vedere nel Vinci, accanto all'artista, il cortigiano pronto a servir qualunque padrone. Non si era allora abituati, e pur troppo non lo si è interamente neppur oggi, a giudicare gli uomini secondo i criteri dei tempi e dell'ambiente in cui vissero.

Si possono così spiegare i giudizi che, ancora nove anni dopo l'inaugurazione del Monumento, pronunciava su Leonardo, in uno scritto intorno all'acqua potabile in Milano, l'ingegnere Siro Valerio, che, sebbene trattasse di materia abbastanza lontana dalla politica, trovava il modo di insinuarvi il pensiero del suo partito.

Il Valerio, tutto intento ad esaltare le opere d'idraulica e di fortificazione eseguite da Guindellino al tempo delle lotte di Milano repubblicana contro Federigo Barbarossa, contesta a Leonardo il merito inventivo della fossa interna di Milano, sostiene che egli restrinse e rialzò il letto del fossato, in modo che cessarono di scaturire le limpide acque sorgenti dall'Aves, e vi sostituì le acque del Naviglio della Martesana. Rialzato così, il letto del Naviglio non fu più costituito da terreno vergine e compatto, ma riuscì composto di materie facilmente per-

meabili. L'operazione di Leonardo distrusse il sorprendente trovato del livello variabile immaginato da Guindellino per difesa della città che aveva reso Milano inespugnabile, e così Milano diventò inetta a difendersi.

« Se Milano avesse avuto ancora il suo fossato » soggiunge il Valerio « e un patriota come Guindellino, i Francesi avrebbero ricalcato le loro orme. Ma essendo stato distrutto il fossato, la città rimase aperta al nemico ed inoltre al posto del Guindellino vi era il Leonardo uso alle mollezze della Corte del Moro, nella quale si perdeva a divertire le concubine con la cetra e con la danza; onde a lui non rimase mai tempo di rivolgere la vasta mente all'indipendenza d'Italia. E neppure trovò una parola per riunire i cittadini ed infondere loro quel soffio che sprona a gridar morte allo straniero ».

Venendo quindi al Monumento, il Valerio si esprime con parole tali che, se non erriamo, vengono a confermare le considerazioni da noi sopra esposte. « Il monarca austriaco ha voluto anche fregiare di un monumento la piazza della Scala. Il signor ingegnere Elia Lombardini, allora capo d'ufficio delle pubbliche costruzioni ed erudito, è ovvio che avrà inspirato il concetto del Leonardo da Vinci che fu gradito al Governo austriaco perchè non destava nei popoli idee di autonomia e di indipendenza. Giacchè Leonardo non è milanese, fu una nullità politica, fu amico dei sovrani dispotici, ligio cortigiano del Moro e nelle sventure di questo Principe si pose al soldo dello straniero che invadeva e tiranneggiava il nostro paese. Per queste virtù, gradite agli Austriaci, lo esaltarono ed ordinarono il Monumento da erigersi a spese dello Stato. Ma sorse nell'anno 1859 la bella aurora dell'indipendenza e libertà; nell'enfasi di un nuovo ordine di cose si avvicinava l'epoca di inaugurare il Monumento, che è la sventurata statua a capo prono e chino che non osa alzare la fronte a guardare quel popolo al quale fu generoso di larghe promesse per smungere la favolosa paga di 500 scudi annui e nei giorni della sventura nulla fece. Comprese allora il signor Elia Lombardini che poco gradito sarebbe stato questo monumento del dispotismo ai patrioti che non vedevano e non vivevano che per il mondo politico al quale vo-

levano che fossero rivolti tutti i pensieri. Onde era d'uopo di rinvenire nel Leonardo una scoperta di virtù occulte per rendere tollerabile la statua. Nulla trovando, il signor Lombardini prese il partito di proclamare che Leonardo « fu il vero creatore della scienza idraulica ».

E qui il Valerio s'ingegna a dimostrare che la scienza idraulica fu creata da ingegneri milanesi e Leonardo non fu che un continuatore, anzi un copiatore di manoscritti che ai suoi tempi circolavano per Milano.

È lecito supporre che tale complesso di preconcetti politici e di presunzioni inspirate dall'amor di campanile, rispecchiasse non solo il pensiero individuale del Valerio, ma quello di un certo numero di persone, e l'eco di quelle idee giungesse anche nelle alte sfere del Governo precedendo, con rapido volo, le istanze del povero Magni!

Ettore Verga.

VII.

LEONARDO ED IL PARINI

Quando Giuseppe Bossi ebbe terminato il suo lavoro « Del Cenacolo di Leonardo da Vinci » e se ne trovò alle mani le copie egregiamente stampate dalla Stamperia reale, attese a distribuirle agli amici, curandosi di adunarne le risposte. Già è nota, per merito del Gnecchi [1], la letterina che il Bossi ricevette in tale circostanza da Alessandro Manzoni, con aperto elogio del « vivo, proprio ed ornato scrivere ». Non spiacerà credo di vedere ora qui riprodotto il carteggio, parallelo a quello manzoniano, corso fra il Bossi ed il Reina che, come tutti sanno, rivendicava a sè il vanto di custode ed interprete della tradizione Pariniana [2]. Le tre lettere che seguono furono da me tratte dagli autografi che stanno in Parigi [3] nella celebre collezione del barone Pietro Custodi, ora pervenuta a quella Nazionale.

---

[1] Vedasi Ercole Gnecchi — *Lettere inedite di Alessandro Manzoni*, Milano, Cogliati 1900 II pag. 5. La lettera è del 6 dicembre 1811.

[2] Appunto il baron Custodi, altro degli scolari del Parini, si burla colla sua solita asprezza di questo monopolio del culto pariniano al quale pretendeva il Reina, in una delle sue note manoscritte pubblicate dall'Auvray nel *Bulletin Italien* del 1905. Torino IV (Ottobre-Dicembre).

[3] Manoscritti italiani 1548 fogl. 173 e seg.

I.

GIUSEPPE BOSSI A FRANCESCO REINA.

Bellagio, (1) *11 8bre 1811.*

A. C.mo

« *Ieri soltanto ho avuto la risposta del Poggiali col Catal.o di libri colorati. Egli non ha colpa però di sì strano ritardo; essendo la sua lett.a del 27 luglio: forse l'ebbe il Tambroni* (2), *pel cui mezzo la lettera andò a Milano al Ministero dell'estero.*

Ciò però poco monta: il catalogo è qui a tua disposizione: esso contiene 150 circa articoli azzurri e 17 d'altro colore. È inutile, che ti dica, che la onesta ambizione del possessore desidera onorevol menzione, ecc., ecc.

Intanto tu avrai, come mi hai promesso, scorsa l'opera mia, e bramerei molto che tu mi scrivessi l'opinion tua, che volontieri unirò a quelle, di che altri amici m' han favorito, e dalle quali spero di trar profitto. Non mancare di procurarmi questo piacere durante la mia assenza, poichè nulla meglio rallegra questa solitudine, quanto le lettere degli amici. Manda dunque il tuo riscontro in mia casa, e mi sarà subito ricapitato.

Ti saluta

il tuo G. BOSSI ».

---

(1) Con ogni verisimiglianza il Bossi era ospite del suo amico e mecenate il Duca di Lodi, al quale è dedicato il libro concernente il Cenacolo.

(2) Si tratta, certamente di Giuseppe Tambroni (1773-1824), che ha suo luogo nella biografia del *De Tipaldo*, allora addetto al Ministero degli esteri del Regno italico.

II.

Francesco Reina a Giuseppe Bossi.

Milano, 17 8bre 1811.

« *Ti ringrazio del libro, e delle lettere. Non volli risponderti prima di avere letta interamente la tua bell'opera. Parvemi per una dolce imaginazione, nel leggerla di udire i maravigliosi ragionamenti, con cui il mio grande Parini dichiarava la composizione, e gli affetti del Cenacolo di Lionardo; tanta si è la squisitezza della tua filosofia, della tua critica, e del tuo stile veramente italiano, ed adatto alle bell'Arti. Il tuo nobilissimo ingegno e la tua dottrina sono già celebri; ma in maniera di lingua e di stile oltrepassasti la mia, e vorrei anco dire la comune aspettazione, in questi tempi sì poveri d'ottimi esemplari.*

Hai fatto un libro che vivrà; e lascia pur gracchiare gl'invidiosi e gli sciocchi. A me non garba forse qualche tua opinione; vi sarà forse qualche cosa da rivedere; ma su la fede della mia severità, questi, non sarebbero, che nèi soliti a riscontrarsi in tutte le opere classiche.

Fa di star bene e serbati alla Patria, agli amici e singolarmente al

tuo [Reina] ».

P. S. Mandami la nota del Poggiali di cui farò onorevole ricordanza, oltre il giusto tributo di una copia in casa ..... (?)

III.

Milano, 3 8bre 1811.

C. A.

Giunto ora da Mantova trovo la grat.ma tua del 19 cad: unita al Catal.o del Poggiali. Ne farò uso, e quindi lo riavrai. Nel mio piccolo viaggio trovai parecchi libri di architettura, fra' quali un bellissimo Bertone, che mi mancava. Rileggerò tosto il tuo libro, di cui parlasi ovunque con lode; e vi segnerò le cosucce, su le quali potesse cadere per avventura il nostro discorso. Addio.

[REINA] ».

Queste due ultime lettere sono tratte dalle minute del Reina, passate in mano del Custodi : e però mancano della firma.

GIUSEPPE GALLAVRESI.

APPUNTI

Il restauro del Cenacolo di Leonardo da Vinci.

In seguito al buon risultato dell'esperimento eseguito or sono tre anni del Prof. Luigi Cavenaghi, il quale ebbe in un punto secondario della composizione vinciana ex-Refettorio di S. Maria delle Grazie, a fissare le parti sollevate del dipinto, il Ministro della Pubblica Istruzione, su parere della Commissione ch'ebbe ad esaminare quell'esperimento, ha dato incarico allo stesso professore di estendere alle altre parti del dipinto il procedimento del restauro.

Una riproduzione del Cenacolo.

Nell'antica cattedrale di Trani sulla parete sinistra della nave traversa, intorno al 1840, Giuseppe Monetti ha riprodotto quasi alla grandezza naturale il Cenacolo di Leonardo. (C. Ricci).

Un'altra copia della Vergine delle Roccie.

« Alla vendita della collezione Chéramy, ch'ebbe luogo a Parigi nei giorni 5, 6, 7 maggio u. s. la tavola del *S. Giovanni Battista,* di scuola leonardesca, venne acquistata per L. 12.500 : la *Vergine delle Roccie* per L. 78.000. Una copia, di scuola spagnuola, della *Gioconda* venne acquistata per L. 4500 ».

INDICE

Varietà Vinciane.

Sono Aderenti *alla* Raccolta Vinciana:

coloro i quali a questa avranno dato incremento coll'invio di pubblicazoni, disegni, incisioni, fotografie, documenti, scritti od altri contributi per studi riguardanti Leonardo, od aventi attinenza coll'opera sua;

coloro i quali, non avendo opportunità di inviare alla Raccolta *tali contributi, vorranno concorrere al maggior decoro della sua sistemazione, oppure terranno la* Raccolta *al corrente delle pubblicazioni e degli argomenti d'interesse vinciano.*

Sarà data notizia dell'incremento della Raccolta *mediante pubblicazione periodica, riservata a quegli Aderenti che nel biennio precedente si siano segnalati per contributi od informazioni: tale pubblicazione potrà prestarsi anche a qualche breve nota di argomento vinciano.*

La Raccolta Vinciana *rimane a disposizione degli Aderenti in una Sala dell'Archivio Storico del Comune, nel Castello Sforzesco, colle norme vigenti per le consultazioni in detto Archivio: il quale è aperto agli studiosi tutti i giorni non festivi, dalle 11 alle 15, e rimane chiuso quaranta giorni l'anno. La Direzione dell'Archivio si presterà anche, nei limiti che le saranno consentiti, a fornire informazioni e ad agevolare i rapporti fra gli Aderenti nell'interesse degli studi vinciani.*

Indirizzo: **Raccolta Vinciana — Archivio Storico, Castello Sforzesco,** MILANO.

Nel 1909 uscirà il quinto Fascicolo

MILANO - VIA ORTI, 2

5° FASCICOLO — 1909

ARCHIVIO STORICO CIVICO

RACCOLTA VINCIANA

MILANO

Raccolta Vinciana

presso

L'Archivio Storico del Comune

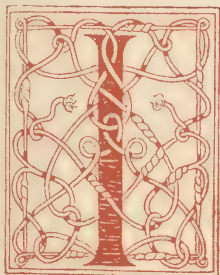
di

Milano

Castello Sforzesco

IL QUINTO ANNO DI VITA

DELLA

RACCOLTA VINCIANA

L quarto fascicolo della Raccolta Vinciana era dedicato agli scienziati riuniti, l'anno scorso, nel settimo Congresso internazionale di scienze storiche in Berlino, e si apriva colla lettura illustrante la nostra istituzione pronunciata dal Direttore Verga davanti alla settima sezione di quel Congresso. Quantunque i nostri Aderenti abbiano, senza dubbio, appreso a suo tempo, dai giornali, l'esito della nostra partecipazione a quella solenne radunanza, la « Raccolta » non può esimersi dal ricordare l'accoglienza benevola trovata a Berlino e il voto di plauso e di incoraggiamento che, su proposta del dott. Woldemar von Seidlitz e del sig. Andreas Aubert, fu proclamato a nostro favore.

Quel voto fu unanime e convinto, giacchè i congressisti avevano potuto formarsi un concetto esatto della nostra funzione e dei nostri scopi, non solo dalle parole del Direttore, ma anche e meglio, coll'esame diretto del Bollettino di cui erano stati distribuiti, come omaggio, centocinquanta esemplari.

Da quel giorno crebbe di molto il numero dei nostri amici; veggasi di quanti e quali nomi s'è arricchito l'elenco degli Aderenti; e crebbe del pari il numero dei contributi, inviati quasi sempre, colla più cortese sollecitudine, ad ogni nostra richiesta.

La Raccolta si è quest'anno arricchita di centonovanta pezzi

tra i quali si contano pubblicazioni rare e costose, come dimostra il nostro elenco bibliografico.

Alcuni Aderenti hanno voluto esserci cortesi fino al punto di dedicare a noi una parte del loro tempo prezioso; il sig. Williamson di Londra, per citar qualche esempio, e l'editore dei Manoscritti dell'Istituto di Francia, il sig. Ravaisson Mollien, si sono adoperati, non senza fatica, per procurarci opuscoli e giornali, omai esauriti, inducendo persino qualche loro amico a privarsi d'un unico esemplare. Gradiscano questi benemeriti signori i nostri vivi ringraziamenti.

Le prove di simpatia date alla Raccolta Vinciana furono in Italia non minori che all'estero. Ci piace innanzi tutto ricordare le lettere piene di amorevoli incoraggiamenti scritteci personalmente, e spontaneamente, da S. E. il Ministro Rava, il quale ha voluto avere la serie intera dei nostri Bollettini e ci ha regalato, in compenso, le stampe vinciane della Regia Calcografia. Nel medesimo tempo il Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Comm. Corrado Ricci, offrivaci tutte le puntate finora uscite del *Bollettino d'Arte*, impegnandosi ad inviarci sempre, in seguito, quella bella ed utile pubblicazione. Allo stesso modo la Raccolta ha ottenuto dalla benemerita Ditta Alfieri e Lacroix di Milano la *Rassegna d'Arte*, e dalla Direzione della *Rivista d'Arte* anche quel notevole periodico senese.

Il prof. Gustavo Uzielli ha messo a nostra disposizione tutto il suo schedario, d'onde abbiamo ricavato alcune dozzine di notizie bibliografiche retrospettive mancanti alla nostra Bibliografia Vinciana; la quale s'è quest'anno di molto accresciuta collo spoglio delle pubblicazioni pervenuteci; e così si avvicina il giorno in cui essa potrà vedere la luce.

La Raccolta ha anche fatto qualche acquisto; tra gli altri menzioniamo i disegni leonardeschi della Biblioteca di Christ Church, a Oxford, che fanno parte della grandiosa pubblicazione del sig. Sidney Colvin, e la Clarendon Press ha avuto la cortesia di cederci separatamente, a prezzo di favore.

Di mano in mano che la Raccolta si arricchisce di pubblicazioni più o meno recenti, va naturalmente scemando il numero dei desiderati, e purtroppo aumenta la difficoltà del pro-

curarli, giacchè gli ultimi sono i più rari; ma questa difficoltà non ci spaventa perchè sappiamo di poter contare sulla cooperazione di numerosi Aderenti. Per compenso, quanto più la Raccolta si fa nota agli studiosi, tanto più facile diventa il tener dietro alla incalzante produzione vinciana; e già abbiam veduto, non occorre dire con quanta soddisfazione, parecchi autori, ancora estranei alla nostra famiglia, inviarci i loro scritti, prima ancora che loro giungesse il nostro invito.

Col presente fascicolo la *Raccolta Vinciana* compie il suo quinto anno di vita; e per meglio corrispondere ai pratici intendimenti del suo programma, ritiene opportuno, a partire dal 1910, di riservare al *Bollettino annuale* l'elenco degli Aderenti, l'annuncio dei contributi pervenuti alla Raccolta, e tutte quelle notizie che allo sviluppo di questa direttamente si riferiscono: assegnando invece alla Bibliografia e alle Varietà il carattere di pubblicazione periodica, la quale, col titolo *Raccolta Vinciana*, potrà fornire con maggiore frequenza, ed anche a coloro che non siano Aderenti, la possibilità di procurarsi questo materiale di studio, al quale si intende di dare più esteso sviluppo.

Milano, agosto 1909.

Dott. Ettore Verga.
Arch. Luca Beltrami.

ELENCO DEGLI ADERENTI

Accademia delle Scienze, Parigi.
Accademia Imperiale delle Scienze, Vienna.
Accademia delle Scienze, Cracovia.
Accademia delle Scienze, Lipsia.
Accademia Reale delle Scienze, Monaco di Baviera.
Accademia di scienze lettere ed arti, Lucca.
AIROLDI Avv. G., già Commissario Prefettizio del Comune di *Milano.*
ALBANI Prof.[a] MARIA, *Milano.*
ALFIERI e LACROIX, *Milano.*
ANCONA Dott. MARGHERITA, *Milano.*
ANNONI Arch. AMBROGIO, *Milano.*
ARBELET PAUL, Professore nel liceo Descartes, *Tours.*
ARNALDI Conte ANTONIO, Direttore della « Rivista d'artiglieria e genio », *Roma.*
AUBERT Doct. ANDREAS, *Abbedingen* presso *Christiania.*
BARATTA MARIO, *Voghera.*
BARCLAY BARON, *Bristol.*
BAZZERO Conte CARLO, *Milano.*
BEJA ERNESTO, *Rosasco Lomellina.*
BELTRAMI Arch. LUCA, Senatore del Regno, *Milano.*
BELTRAMI GIOVANNI, Pittore, *Milano.*
BELTRAMI GIUSEPPE, *Milano.*
BERETTA FRANCESCO, *Milano.*
BERTARELLI Dott. ACHILLE, *Milano.*
BERTELSMANN C., Editore, *Gütersloh.*

Bertoglio Pisani Conte Napoleone, *Milano.*
Besso Marco, *Roma.*
Bibliographisches Institut, Lipsia.
Blaserna Pietro, Senatore del Regno, Presidente della Regia Accademia dei Lincei, *Roma.*
Bocca fratelli, editori, *Torino.*
Bonelli Dott. Giuseppe, sotto-archivista di Stato, *Milano.*
Bonnamen René, *Lione.*
Bormann Dott. Giorgio, *Berlino.*
Borromeo Arese Conte Giberto, *Milano.*
Bottazzi Dott. Filippo, Prof. nella R. Università, *Napoli.*
Braschi Antonia, *Milano.*
Brinton Selwyn, *Guilford.*
Brun Doct. Carl, Professore nel Politecnico, *Zurigo.*
Brusconi Arch. Augusto, architetto dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, *Milano.*
Cagnola nob. Dott. Guido, *Milano.*
Calvi nob. Dott. Gerolamo, *Milano.*
Calwey Georg D. W., Editore, *Monaco di Baviera.*
Cantor Dott. Moritz, Hofrath, *Heidelberg.*
Carocci Guido, Direttore dell'« Arte e Storia », *Firenze.*
Carotti Dott. Giulio, Prof. nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano.*
Cavenaghi Prof. Luigi, Direttore delle Gallerie Vaticane, *Milano.*
Cazzamini Mussi Francesco, *Milano.*
Cermenati Mario, Professore nella R. Università di *Roma.*
Chamberlain Stewart Houston, *Vienna.*
Clausse Gustave, *Parigi.*
Colombo Giovanni, Professore nella R. Università di *Bologna.*
Colombo Prof. Giuseppe, Senatore del Regno, *Milano.*
Cook Herbert F., *Esher* (Inghilterra).
Cook Theodore Andrea, *Londra.*
Corio Dott. Lodovico, *Milano.*
Crespi Dott. Achille, *Milano.*
Crespi Cristoforo, *Milano.*
Crespi Gaetano, *Milano.*

Cricunetz Mosè, *Kiscinew*.
Crippa Avv. Ambrogio, *Milano*.
Croce Benedetto, *Napoli*.
Decio Dott. Carlo, *Milano*.
De Gubernatis Conte Angelo, *Roma*.
De Marchi Attilio, Professore nella R. Accademia scientifico-letteraria di *Milano*.
De Marinis E., *Firenze*.
De Toni Prof. G. Battista, *Modena*.
D'Eufemia Dott. Angelo, *Napoli*.
Dorez Lèon, *Parigi*.
Duhem P., Professore nella Università di *Bordeaux*.
Duhousset, Lieutenant Colonel, *Paris*.
Eneström Dott. G., *Stocolma*.
Errera Paul, Professore nella Università di *Bruxelles*.
Fabriczy, von, Cornelius, *Stuttgart*.
Faculté des Lettres, Bordeaux.
Fantoli Ing. Gaudenzio, *Milano*.
Favaro Antonio, Professore nella R. Università di *Padova*.
Ferrari Dott. Francesco, *Milano*.
Förster Doct. A., *Masmünster (Ober-Elsass)*.
Friedmann Coduri Teresita, *Milano*.
Frimmel, von, Th., *Vienna*.
Frizzoni Dott. Gustavo, *Milano*.
Frova Dott. Arturo, *Milano*.
Fumagalli Carlo, *Milano*.
Fumagalli Prof. Giuseppe, Bibliotecario Capo della Braidense, *Milano*.
Fumi Luigi, Direttore del R. Archivio di Stato, *Milano*.
Gabba Avv. Bassano, Prosindaco di *Milano*.
Gaffuri Paolo, Direttore dell' Istituto italiano d'Arti grafiche, *Bergamo*.
Gallavresi Dott. Giuseppe, *Milano*.
Gelli Jacopo, *Milano*.
Gauthiez Pierre, *Parigi*.
Geographical (Royal) Society, Londra.
Geymüller Barone Henry, *Baden Baden*.

Gnecchi Francesco, *Milano.*
Gnoli Prof. Domenico, *Roma.*
Gronau Dott. Giorgio, *Firenze.*
Heitz I. H., Editore, *Strasburgo.*
Herder B., Editore, *Friburgo in Brisgovia.*
Herzfeld Marie, *Vienna.*
Hill G. F., *Londra.*
Hoepli Ulrico, *Milano.*
Hoerth Dott. Otto, *Lipsia.*
Holl M., Professore nella Università di *Graz.*
Hopstock Halfdan, Professore di anatomia nell' Università *Cristiania.*
Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano.
Johnson Federico, *Milano.*
Justi Dott. Carlo, *Bonn.*
Klaiber Dott. Hans, *Monaco di Baviera.*
Klein Dott. Gustav, *Monaco di Baviera.*
Koetschau Doct. Karl, Direttore del R. Museo Storico, *Dresda.*
Krembs Dott. B., *Coblenza.*
Kulczycki Dott. Ladislao, *Milano.*
Lattes Dott. Elia, *Milano.*
Lederer Dott. Alessandro, *Buda-Pest.*
Levi Primo, *Roma.*
Lumbroso Barone Alberto, *Roma.*
Luzio Alessandro, Direttore del R. Archivio di Stato in *Mantova.*
Mac Curdy Edwart, *Londra.*
Majocchi Sac. Dott. Rodolfo, Rettore del Collegio Borromeo, *Pavia.*
Malaguzzi Valeri Francesco, Ispettore presso la R. Pinacoteca di Brera, *Milano.*
Manchot Prof. W., Architetto, *Francoforte sul Meno.*
Martinazzoli Dott.[a] Antonietta, *Milano.*
Massaloff, de, N., *Mosca.*
Mathematische Gesellschaft, Amburgo.
Mazzoni Prof. Guido, *Firenze.*

Melzi d'Eril Conte Lodovico, *Milano.*

Mercure de France, Parigi.

Mezzanotte Ing. Paolo, *Milano.*

Möller Emil, *Dortmund.*

Monti Dott. Santo, Direttore del Museo Civico, *Como.*

Morandi Prof. Luigi, Senatore del Regno.

Moretti Arch. Gaetano, Direttore del R. Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia, *Milano.*

Moretti Marino, *Milano.*

Morpurgo Salomone, Direttore della R. Biblioteca Nazionale *Firenze.*

Motta Ing. Emilio, Bibliotecario della Trivulziana, *Milano.*

Müller-Walde Doct. Paul, *Charlottenburg.*

Murray John, Editore, *Londra.*

Natali Dott. Giulio, *Pavia.*

Nebbia Dott. Ugo, Ispettore presso l'Ufficio regionale dei Monumenti di Lombardia, *Milano.*

Neuburger Doct. Max, *Vienna.*

Nogara Dott. Bartolomeo, Direttore del Museo Gregoriano Etrusco, *Roma.*

Noseda Nob. Aldo, *Milano.*

Novati Prof. Francesco, Preside della R. Accademia scientifico-letteraria di *Milano.*

Orlando Vittorio Emanuele, già Ministro dell' Istruzione Pubblica, *Roma.*

Pantini Romualdo, *Vasto.*

Piumati Dott. Giovanni, *Torino.*

Pogliaghi Lodovico, Professore nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano.*

Ponti March. Ettore, Senatore del Regno, *Milano.*

Prior Henry, *Varese.*

Priuli Bon Contessa Lilia, *Verona.*

Quadrelli Emilio, Scultore, *Milano.*

Ratti Sac. Achille, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, *Milano.*

Rava Luigi, Ministro della Pubblica Istruzione, *Roma.*

Ravaisson-Mollien Charles, Conservatore al Museo del Louvre, *Parigi.*

RENIER RODOLFO, Professore nella R. Università di *Torino*.
REYMOND MARCEL, *Grenoble*.
RICCI CORRADO, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, *Roma*.
Rivista Marittima, Roma.
Rivista d'Italia, Roma.
RODEMBERG JULIUS, Direttore della « Deutsche Rundschau », *Berlino*.
RODOCANACHI E., *Parigi*.
ROMANO GIACINTO, Professore nella R. Università di *Pavia*.
ROMUSSI Avv. CARLO, *Milano*.
RONCHI CARLO, *Milano*.
ROUX LUIGI, Senatore del Regno, *Roma*.
ROVERE Dott. LORENZO, *Torino*.
RUSCA ERNESTO, Pittore, *Milano*.
SANT'AMBROGIO Dott. DIEGO, *Milano*.
SAUER JOS., Professore nell'Università, *Friburgo in Brisgovia*.
SCHUBRING Doct. PAUL, *Berlino*.
SCHULTE Doct. ALOYS, Professore nell'Università, *Bonn*.
SCHUMACHER F., Geistl. Sem. Oberlehrer, *Münster*.
SCHÜZ MARTIN, *Düsseldorf*.
SEIDLITZ von WALDEMAR, Consigliere intimo, *Dresda*.
SELETTI Avv. EMILIO, *Milano*.
SIDNEY COLVIN, Presidente della *Vasari Society, Londra*.
SILVESTRI ORESTE, *pittore*.
SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO NINO, *Napoli*.
SOLMI Prof. EDMONDO, *Torino*.
STEINMANN ERNST, Direttore del Museo granducale, *Schwerin in M*.
STEINWEG Dott. KARL, *Halle*.
STRIEN EUGÈNE, Editore, *Halle*.
STRZYGOWSKI JOSEF, *Graz*.
SUIDA Doct. WILHELM, *Vienna*.
TEDESCHI Dott. CARLO, *Milano*.
TENCAJOLI O. F., *Milano*.
TRIVULZIO Principe L. ALBERICO, *Milano*.
UZIELLI Prof. GUSTAVO, *Firenze*.

Vasari Society for the reproduction of drawings by the old Masters, Londra.

VERGA Dott. ETTORE, Direttore dell'Archivio Storico Civico, *Milano.*

VERGANI Dott. GIOVANNI, *Milano.*

VICENZI Prof. CARLO, Ispettore del Castello Sforzesco, *Milano.*

VILLA PERNICE Nob. RACHELE, *Milano.*

VISCONTI March. CARLO ERMES, *Milano.*

VOLPI Avv. PIETRO, *Milano.*

WEINDLER Doct. FRITZ, *Dresda.*

WILLIAMSON Dott. GEORG, *Guilford.*

WITT Dott. OTTO N., *Berlino.*

WÖLFFLIN Doct. HEINRICH, Professore nella Università di *Berlino.*

WOLYNSKI ACHIM LEO, *Pietroburgo.*

ZIMMERMANN Doct. HEINRICH, Bibliotecario dei Musei Imperiali, *Vienna.*

ELENCO E ANALISI

DELLE

PUBBLICAZIONI PERVENUTE ALLA RACCOLTA

dal Luglio 1908 al Luglio 1909

ADY CECILIA M., *A History of Milan under the Sforza*. Edited by Edward Armstrong. London, Methuen, 1907, 8, p. 351 ill.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

È un altro di quei tanti volumi che vanno arricchendo le collane destinate dagli editori inglesi a illustrazione delle città italiane. È una compilazione ampia della storia, in gran parte politica, di Milano sotto gli Sforza, ma vi è pur descritta la vita, l'arte e la letteratura. Di Leonardo si parla in molti punti, considerando le varie manifestazioni del genio di lui. (Accenna anche al progetto presentato da Leonardo a Lodovico il Moro per un sistema più razionale nella costruzione delle abitazioni). Esamina le varie ipotesi intorno alle cause che condussero Leonardo a Milano. S'intrattiene sulle varie opere di Leonardo a Milano e parla dei suoi discepoli, in special modo di Ambrogio De Predis. La Ady è ben informata degli studi milanesi. Ha passato parecchio tempo a Milano e vi ha frequentato i principali Archivi, Musei e Biblioteche. (Maria Albani).

ARMSTRONG WALTER, *Alessandro Oliverio*. « The Burlington Magazine » London, november 1906.

Acquistato.

(Cfr. « Raccolta Vinciana » fascicolo IV, pag. 59).

ARSÈNE ALEXANDRE, *Bernardino Luini.* « The Magazine of fine Arts » London, february 1906, ill., con tavole.
Acquistato.

Prima di passare all'analisi delle opere del Luini, riscontra le differenze che sono fra i lavori di lui e quelli di Leonardo, di cui alcuni sostengono il Luini essere allievo.

L'Autore non è di questo avviso perchè, sebbene Leonardo abbia assimilato tutta la dolcezza della Lombardia, egli rimane sempre estraneo alla sua più intima essenza, per la diversa origine; mentre Luini è il vero prodotto di questa terra.

Per meglio comprendere la differenza fra queste due nature di artisti, ne esamina i caratteri pittorici.

Leonardo ricerca gli effetti di ombra e luce, e raccoglie le sue figure in ombre misteriose. Luini, invece, le modella in piena luce, con colori chiari e brillanti, con trasparenze leggiere.

I personaggi principali nelle opere di Luini hanno biondi i capelli; mentre le figure di Leonardo sono, generalmente, brune.

Si può dunque dire che, nell'arte lombarda, Leonardo rappresenti il tipo forte, Luini quello più gentile e dolce (Antonia Braschi).

BACINO FRANCESCO, *Leonardo da Vinci.* Discorso letto nella festa letteraria scolastica celebrata nel R. Liceo Pellico il 22 marzo 1868. Cuneo, Galimberti, 1868; 8°, p. 19.
Dono del Sen. Luca Beltrami.

Riassunto di scarso interesse.

BARATTA MARIO, *Una carta della Toscana, di Leonardo.* « Il Marzocco », Firenze, 25 ottobre 1908.

Appartiene al Codice indicato dal Richter con la sigla W M (Windsor). Il disegno non solo riguarda la Toscana, come la intendeva Leonardo, « finita dal mare, dalla Magra, dalla Noce, dall'Alpe » ma si spinge verso sud fino a Civitavecchia e fra Nord, Est e Sud, alla linea Parma-Pesaro. Come in tutte le carte leonardiane, manca una graduazione marginale e una scala grafica, che tuttavia si può dedurre dal rapporto fra le distanze: essa è variabile nelle diverse parti, oscillando fra 1:525.000 e 1:800.000. La parte più deficiente è quella che si riferisce all'andamento del litorale. L'orografia non è rappresentata da monticelli in pro-

spettiva ma « a sfumo » e ritrae meno convenzionalmente la speciale forma del terreno. I nomi orografici sono oltremodo rari. Il disegno idrografico è invece ricco, particolareggiato ed esatto, come si vede nel decorso dell'Arno. È degno di nota il disegno dei vari stagni e paludi, alcuni dei quali sono oggi bonificati. Pochissimi i nomi di città. Sebbene Leonardo abbia dovuto subire l'influsso delle carte nautiche, si può dire, in massima, che il disegno è frutto di studi e di rilievi originali. L'intero territorio disegnato fu visitato da Leonardo, come si rileva dai suoi manoscritti. La data più probabile della carta si aggira tra il 1500 e il 1506 (E. Verga).

BARBIERI Sac. Prof. CLEMENTE, *Corona d'Arte.* « Viglevanum » 1908.

Leonardo da Vinci. Sonetto.

(Copia favorita dall'Ing. E. Motta).

BELTRAMI LUCA, *Alla gloria d'un capolavoro.* « Corriere della Sera », 12 agosto 1908.

Annuncia il soddisfacente compimento dell'operazione di rinsaldo del Cenacolo, eseguita dal Cavenaghi, e avanza la proposta di un'onoranza che ricordi una data lieta per l'arte e un nome oramai caro a tutti gli studiosi e ammiratori di Leonardo.

— *Il Cenacolo di Leonardo*, 1495-1908. Milano, 1908; 8° p. 52.

Coordina e riassume le memorie e i documenti che valgono a chiarire i punti rimasti fin'ora incerti: il periodo di tempo dedicato da Leonardo all'opera: la tecnica adottata: gli inizî del deterioramento: le successive vicende delle alterazioni: le condizioni odierne.

Ritenuta inconfutabile la data del 1497 per il compimento dell'opera, ne fissa al 1495 l'inizio, con varie considerazioni appoggiate specialmente a due brevi inscrizioni nelle lunette laterali venute ultimamente in luce col restauro del Prof. Cavenaghi, e sfata così la leggenda della pretesa lentezza e incontentabilità di Leonardo nell'eseguire il Cenacolo.

Mette in luce le origini dell'altra leggenda che il Cenacolo fosse dipinto ad olio, sorta all'inizio della sua rovina, pochi anni dopo la partenza di Leonardo da Milano — mentre gli studi odierni hanno dimostrato che è dipinto a tempera forte — leggenda raccolta da molti

scrittori, a cominciare da Paolo Giovio; riferisce le numerose testimonianze del progressivo deperimento, fino allo Scannelli che verso il 1640 diede le prime indicazioni particolareggiate sull'annichilamento della composizione, a Paolo Bosca e al Richardson, 1720, che ne fece una descrizione desolante. Ritiene però che tanto lo Scannelli come il Richardson abbiano veduto il Cenacolo in uno di quei periodi di scirocco così favorevoli alla formazione delle muffe, e siansi trovati di fronte ad una velatura che li autorizzò a dichiarare alcune figure interamente scomparse. Congetture confermate da osservazioni fatte fin dal 1785 dal Padre Monti, e di molta importanza, perchè, se si dovessero prendere alla lettera le dichiarazioni del Richardson, si dovrebbe credere che i restauratori abbiano rifatto di pianta il lavoro.

Il Beltrami esamina poi i vari tentativi di restauro dal 1726 al 1856: attenua l'accusa fatta al Bellotti, il primo restauratore, 1726, d'aver ridipinta la composizione, e da vari indizi desume il metodo da lui usato, ammettendo che, di fronte alla impossibilità di ritoccare a secco la pittura, l'abbia tutta coperta ad olio per darle nuova coesione. Nemmeno ritiene il Beltrami tanto disastroso, come molti asserirono, il restauro fatto dal Mazza nel 1770. Con un rapporto di Andrea Appiani si comincia a lamentare un generale screpolamento e il sollevarsi di pellicole, che preoccuparono per tutto il secolo XIX, mentre per l'innanzi s'era attribuito il deperimento solo all'umidità e alle muffe. La nuova forma di danno appare dovuta alle mutate condizioni dell'ambiente, non più adibito a refettorio, per le quali il restauro del Bellotti e del Mazza non bastava più a mantenere la coesione nel sottile strato colorante. Così i restauri successivi dovevano partire dal principio di riattivare l'aderenza della pittura all'intonaco.

Nel 1851 il chimico Kramer fece la prima indagine scientifica sulle cause del deperimento, non senza efficacia, e nel 1855 Stefano Barezzi compiva il suo restauro, che diede sulle prime risultati molto soddisfacenti, ma dopo pochi anni si dimostrò impotente a frenare il deperimento. Tocca infine del restauro ultimo fatto dal Prof. Cavenaghi del quale riporta la relazione, restauro che sembra aver raggiunto lo scopo di fissare definitivamente le pellicole che si distaccavano (E. Verga).

BELTRAMI LUCA, *Leonardo e il Parini. Il Cenacolo di Leonardo* « Il Marzocco » Firenze, 6 novembre 1908.

Dono dell'Autore.

Prende argomento dalla lettera di Francesco Reina pubblicata da G. Gallavresi nel IV fascicolo della « Raccolta Vinciana ». Rileva come già l'abate Guillon, nel suo libro « Le Cenacle de Léonard de Vinci » avesse fatto notare l'ammirazione del Parini pel capolavoro Vinciano. Cita alcuni particolari interessanti riferiti dal Guillon, le lunghe ore di meditazione che il Parini passava nel Refettorio delle Grazie, e il proposito di scrivere una dissertazione sul Cenacolo, che non potè eseguire perchè sorpreso dalla morte.

BERTACCHI COSIMO, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* « Gazzetta letteraria » Torino, 4 ottobre 1884.

Dono del Prof. Gustavo Uzielli.

Recensione della nota opera di G. Uzielli, *Ricerche*, ecc., seconda serie.

BERTOGLIO PISANI N., *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e le sue copie.* Pistoia, Tipografia Sinibaldiana, 1907; 8°, p. 21.

Dono dell'Autore.

Riepiloga le vicende del Cenacolo e de' suoi restauri che condanna. Segue un'utile rassegna cronologica, con rapidi apprezzamenti, delle principali copie del capolavoro.

Non crede a bastanza provata la recente attribuzione a Giampetrino e a Andrea Solari delle due copie della Certosa di Pavia e di Castellazzo, e preferisce stare con quelli che le avevano fin ora assegnate a Marco d'Oggiono. Parla delle stampe della Cena, rilevando come le più antiche siano di mani deboli e sconosciute che la svisarono (E. Verga).

— *Il Cenacolo Vinciano e l'opera del professore Cavenaghi.* « Arte e Storia », Firenze, ottobre 1908.

Accenna ai precedenti restauri. Dubita che le decorazioni della zona di volta sovrastante siano di Leonardo, ma di pittore legato alla vecchia scuola milanese che subiva l'influenza dello Squarcione e del Mantegna, forse dello stesso Montorfano: ma chi potè esaminare minutamente quelle decorazioni non può a meno di sostenere che siano di mano dello stesso Leonardo.

BERZEVICZY (DE) ALBERT, *Art et artistes italiens en Hongrie à l'époque de Mathias Corvin.* « Revue de Hongrie » Budapest, 15 agosto 1908, p. 29-42.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Accenna a lavori del Verrocchio per Mattia Corvino, che però sono affatto spariti dall'Ungheria. Raccoglie dal Vasari la notizia che anche Leonardo abbia lavorato per quel Re.

BIGLIA FELICE, *Sulla navigazione interna in Toscana*. Relazione al 2° Congresso regionale. Firenze, 1908; 8°, p. 36.
Dono del Prof. Gustavo Uzielli.

Dà il nome di Canale Leonardo ad un canale che il Genio Civile di Firenze ha progettato, partendo appunto dall'idea leonardiana di compensare con bacini artificiali la scarsezza d'acqua in Arno, d'estate.

Questo canale partendo dal futuro Porto di Firenze, a Porta al Prato, dovrebbe, superando il Mugnone in botte-canale, salire mediante quattro conche, (di cui una doppia) a Rifredi, e di lì proseguire, con fondo orizzontale, a Sesto, Calvenzano e Prato. Dopo Prato con una quinta conca si abbasserebbe alquanto per toccare Montemurlo e Pistoia e traversare, con una galleria, il poggio di Serravalle. Poi, con una scala di quattro conche doppie, scenderebbe in Val di Nievole, quindi con altre due in Val di Pescia, per proseguire infine con fondo orizzontale per Altopascio fino a Lucca: in tutto un percorso di metri 73,450. (E. Verga).

Bollettino d'Arte.
Dono del Ministero della P. Istruzione.

BONNAMEN RÉNÉ, *La question de la Joconde*. « Problèmes Vinciens » Lyon, Legendre, 1908; 8°, p. 35.
Dono dell'Autore.

Ammettendo pure che Leonardo abbia eseguito il ritratto di Monna Lisa del Giocondo, il Bonnamen ritiene che quel primo originale dovesse essere di natura affatto intima e riservata, quale espressione d' una fervida passione, e lo ravvisa nel famoso Cartone dell' Ermitage a Pietroburgo, rappresentante una donna nuda nel medesimo atteggiamento della Gioconda, collo sfondo di un consimile paesaggio, e per conseguenza anche nel Cartone di Chantilly che tanto gli somiglia. La figura incantatrice nel salone quadrato del Louvre, in abito e atteggiamento composti, ma coi segni tutt'ora d' un'affettività volgente al delirio, nella fissità magnetica dello sguardo e nel sorriso provocante, non sarebbe che una creazione, un'invenzione di Leonardo, inspirata dal primo

abbozzo e destinata a rendere immortale e a tutti intelligibile quel-l'affascinante creatura. Di qui l'incanto che ebbe mai sempre quella figura di donna.

Seguendo tale concetto, l'Autore si diffonde in un parallelo minuto fra le due creazioni; l'una la donna dei sensi dagli occhi lampeggianti, dalle gote lievemente emaciate e dalla bocca piena di amorosi inviti, orgogliosa quasi della sua giovinezza e beltà nella nudità sua provocante: l'altra la donna ideale in cui esiste tutt'ora, benchè velato, il pregio sommo di quei femminili incantesimi ma che parla a' suoi ammiratori colla dignità dell'arte. (Vedi sotto: *Sant'Ambrogio*). (E. Verga).

BOTTAZZI FILIPPO, *Leonardo da Vinci naturalista.* « Rivista d'Italia » Roma, dicembre 1907.

Dono della Direzione della « Rivista d'Italia ».

Prende le mosse dai poderosi studi del Duhem per occuparsi di certe osservazioni fisiche e chimiche di Leonardo che non sono state fin' ora messe in rilievo nè da quello nè da alcun altro autore moderno. Rileva innanzitutto alcune espressioni generali, nel Codice Atlantico, colle quali Leonardo accenna alla concatenazione dei fenomeni naturali per cui ogni fenomeno da noi considerato isolatamente non è che effetto di fenomeni antecedenti e causa di fenomeni susseguenti. E che le azioni naturali, quali noi le osserviamo, non si possono produrre in un tempo più breve di quello in cui si producono. Esamina le mirabili teorie di Leonardo sulla fiamma, notando come egli stabilì un giusto confronto fra il bruciare di quella e il respirare degli uomini, come seppe distinguere le diversi parti della fiamma per quanto riguarda la loro luminosità e temperatura, descrivere il movimento dell'aria intorno e dentro la fiamma; segnala qualche inesattezza, come quando Leonardo attribuisce maggior calore alla fiamma più luminosa, mentre noi con un soffietto possiamo render azzurra la fiamma gialla del gas, aumentandone il calore e nel tempo stesso scemandone la luminosità. A differenza degli antichi che, considerando il fuoco come un elemento, credevano tendesse all'alto per proprio ed intimo impulso, dà della forma allungata delle fiamme e della loro direzione ascendente una spiegazione naturale.

Con molte citazioni l'Autore prova che Leonardo, fra le inesattezze e gli errori inevitabili, dato lo stato delle cognizioni generali a quel tempo, sulla natura del gas e del processo di combu-

stione, diede una raffigurazione della fiamma che molto s'avvicina alle nostre conoscenze odierne. (Cfr. « Raccolta Vinciana », fascicolo 3°, pag. 53).

Leonardo dovette avere l'intuizione di che cosa fosse un *sistema stazionario*, sebbene non fossero ancora in uso queste parole: quel sistema, in fisica, nel quale ha luogo ricambio d'energia, a differenza dei *sistemi stabili* dove quel ricambio non ha luogo. Come sarebbe per esempio una candela dove la combustione è piccola in principio, ma, raggiunto il massimo, si mantiene in quello stato per parecchio tempo, in confronto a una catasta di legna, dove la combustione, raggiunto il massimo, torna subito a declinare fino all'estinzione. I sistemi stazionari sono innumerevoli sulla terra, nè sola l'energia chimica è capace d'intrattenerli, bensì anche, fra le altre, l'energia del movimento. Questa era più famigliare a Leonardo che preferì addottare questi sistemi: polvere, fumo, getti e cascate d'acqua. L'aver dunque intuito che quello che in un sistema pare stabile non è, perchè in realtà incessantemente si rinnovella, e l'apparenza d'immobilità risulta dalla costanza e dalla regolarità del rinnovellarsi dei processi da cui risulta lo stato stazionario, è una divinazione grandiosa.

Leonardo osservò e descrisse il fenomeno dell'imbibizione capillare, di cui si servì per distinguere l'acqua di maggiore da quella di minor peso specifico. Si occupò molto del mercurio e delle sue proprietà; non credette però che esso fosse la comune semenza di tutti i metalli: seppe che il mercurio monta nei tubi capillari metallici.

L'Autore chiude infine il suo articolo raccogliendo alla rinfusa una quantità di osservazioni naturali varie, di minor conto, fatte da Leonardo e che si trovano solo con qualche cenno registrate nelle sue carte. (E. Verga).

Bottazzi Filippo, *Saggi su Leonardo da Vinci*. [Estratto dell'Archivio di Anatomia e di Embriologia], Firenze, Nicolai, 1907, 8°, pagine 499-547.

Dono dell'Autore.

Leonardo aveva in odio i compendiatori di opere altrui, fedele al suo principio che « la impatientia madre della stoltitia è quella che lauda la brevità ». Al suo tempo, in materia d'anatomia, non correvano per le mani dei giovani che epitomi di trattati antichi. Leonardo volle dare un trattato originale e completo. In

questi studi andò ben oltre alla semplice applicazione pittorica, tanto è vero che studiò a fondo i visceri di cui la pittura non s'interessa. In Leonardo l'anatomia non fu mai separata dalla fisiologia: la natura strutturale si completava con quella funzionale: le due discipline andavano unite anche prima di lui, ma non v'era ombra di distinzione scientifica fra la struttura, la forma e la funzione di un organo.

Come ha fatto il Duhem rispetto alle dottrine fisiche e matematiche, l'Autore vuol provare, per le anatomiche, come il pensiero scientifico di Leonardo non sia isolato, al suo tempo, ma si rannodi a quello dei predecessori e fecondi quello dei posteri, giacchè non è da credere, come vollero taluni, che le sue opere rimanessero ignote fino ai giorni nostri. La tradizione anatomica dell'antichità era passata attraverso il medio evo; gli studi anatomici si professavano fin dal XIII secolo; delle opere dei predecessori Leonardo potè ricavare il germe delle sue elucubrazioni, ma nulla più. E quanto a Marc'Antonio della Torre è da ritenersi Leonardo più gli insegnasse che non ne imparasse. Dissezioni si facevano in Italia fin dal secolo XIII, ma su animali, e rarissimamente su cadaveri umani; ad ogni modo nessuno vi portò quanto Leonardo acutezza d'osservazione, larghezza di vedute camparative, e sopratutto l'intenzione di studiare le forme per chiarire le funzioni.

Quanto all'accusa di plagio mossa a Vesalio dall'Jackschat, l'Autore crede non vi siano argomenti bastevoli per un giudizio sicuro: non crede però possibile che l'opera anatomica di Leonardo, la quale si raccomandava anche per la sua bellezza artistica, rimanesse ignota agli anatomisti del secolo XVI. Ad ogni modo, l'opera di Vesalio può essere stata indipendente da quella del Maestro, ma fu indiscutibilmente posteriore, così che essa non diminuisce d'una linea il valore dell'artista scienziato.

Leonardo creò anche il metodo scientifico di anatomia. Le sue note trattano parte della tecnica rettorica, parte dell'ordine da seguire nella esposizione della materia. L'Autore le riferisce raggruppandole e ne trae la conclusione che Leonardo aveva l'intenzione di dare alla stampa le sue meravigliose tavole anatomiche, e non le disegnò come credono molti, per uso proprio. (E. Verga).

Bottazzi Filippo, *Leonardo da Vinci e la biologia moderna.* [Estratto da: « Il Pensiero moderno nella scienza, nella letteratura e nell'arte — Conferenza fiorentina], Milano, Treves.

Dono dell'Autore.

Riassunto del lavoro precedente e di altri studi dell'Autore già analizzati dalla « Raccolta Vinciana ».

BROCKWELL MAURICE, *Leonardo da Vinci*, illustrated with eight reproductions in colour. Della collezione: « Masterpieces in colour edited by T. Leman Hare » London, Jack.

Dono del Senatore Luca Beltrami.

Elegante manuale. Riproduce in policromia: il Cristo di Brera, la Gioconda, l'Annunciazione, la Vergine delle Roccie di Londra, il Cenacolo, Copia del Cenacolo nella *Diploma Gallery, Burlington House*, attribuita a Marco d'Oggiono e da alcuni a Giampetrino, Lucrezia Crivelli (Belle Feronnière) S. Anna.

BRUN CARL, *Leonardos Ansichten über das Verhältniss der Kunste*. [Estratto del « Repertorium für Kunstwissenschaft »] Lipsia, 1892; 8°, p. 15.

Dono dell'Autore (Duplicato).

Ved. l'Analisi « Raccolta Vinciana » fascicolo 3°, pag. 15.

— *Bericht an das Tit. Departement des Innern der Schweiz. Eidegenossenschaft über die Tähtigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung im Jahre 1895 erstattet vom Präsidenten der Kommission*. Zürich, 1895.

Dono dell'Autore.

Esamina un dipinto su tavola di Francesco Napolitano (di cui porta la firma) rappresentante Maria in trono col bambino in grembo, ed ai lati S. Sebastiano e S. Giovanni Battista: dipinto proveniente dalla Raccolta Cereda di Milano, ed ora acquistato dal Museo di Zurigo, con danaro della fondazione Keller. Finora non v'era che un solo quadro conosciuto di quell'artista, un tempo attribuito a Cesare da Sesto; un confronto fra i due dipinti non lascia alcun dubbio sulla loro autenticità. Il Maestro, quantunque ancora imbevuto dello spirito del Quattrocento, risente tuttavia l'influenza di Leonardo da Vinci.

Questa « Santa Conversazione » di Francesco Napolitano è destinata ad avere una parte nella biografia di Leonardo, giacchè per il S. Sebastiano, Francesco adoperò un modello che era vicino anche al pittor della Gioconda. La medesima testa ricciuta noi riscontriamo nel Codice Atlantico (fol. 41 v.) e su un disegno

di Leonardo agli Uffizi (Braun n. 450 - Brogi n. 2009). Chi rappresenta questa figura? Nella vita del Vasari, si legge: « Prese in Milano Salai milanese per suo creato il quale era vaghissimo di grazia e di bellezza *avendo begli capegli* ricci ed inanellati, de' quali Leonardo si dilettò molto ». Il Brun non dubita che il Sebastiano di Francesco, il quale s'incontra uguale in Leonardo, sia il Salaino. Il quadro di Francesco Napolitano nel 1904 fu ottimamente restaurato e ripulito dal Comm. Luigi Cavenaghi. (E. Verga).

BRUN CARL, *Bericht an das Tit. Departement des Innern der Schweiz. etc.* (come sopra) im Jahre 1905, Zürich.
Dono dell'Autore.

Descrizione del quadro di Francesco Napolitano (vedi sopra) dopo il restauro di Luigi Cavenaghi.

– *Bericht an das Tit. Departement des Innern der Schweiz etc.* (c. s.) im Jahre 1906, Zürich; 8°, p. 25.
Dono dell'Autore.

Riproduzione del trittico di Scuola Leonardesca dell'altare di Gandria ora nel Museo storico di Zurigo.

BRUNETTI MARIO, *Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia.* « Gazzetta di Venezia », 6 marzo 1909.

Recensione del lavoro di E. Solmi. (Vedi sotto: Solmi).

CANTOR MORITZ, *Ueber einige Konstruktionen von Leonardo da Vinci.* Festschrift herausgegeben von der Mathematischer Gesellschaft in Hamburg anlässlich ihres 200 jährigen Jubelfestes. II Theil, Leipzig, Teubner, 1890, p. 8-15.
Dono della Società Matematica di Amburgo.

Nei quaderni Ravaisson Mollien si trovano figure di costruzioni poligonali. L'Autore studia pentagono, ettagono, ottagono, enneagono, ottodecagono inscritti dal Vinci. Il calcolo è fatto in base alle relazioni fra il raggio (ϱ) cateto, il lato del poligono (σ) ipotenusa e l'angolo al centro (2φ) sotteso da σ, applicando la formula di Pitagora alle funzioni trigonometriche. Le misure degli angoli al centro risultano tutte approssimate nelle costruzioni vinciane, fuorchè per la seconda figura dell'ottagono. Le altre però forniscono vie pratiche di sufficiente approssimazione.

L'Autore non crede se ne possa concludere, mancasse al Vinci,

così ancora lontano dalle geometriche sottigliezze di Albrecht Dürer, la capacità d'intraprendere una valida dimostrazione dei suoi metodi.

Aggiungiamo che l'esatto calcolo dell'illustre Autore può definirsi un felice anacronismo, perchè le figure intuitive di Leonardo, che forse verrebbero meglio spiegate confrontandole con analoghe di Pappo e Cardano, non si basano su relazioni trigonometriche, e sono in parte addottate nel poligono preparato prima, in parte arbitrarie, come per l'ettagono dove, diviso il cerchio con il solito sistema per inscrivere l'esagono, s'indica l'altezza dell'equilatero di lato raggio come lato dello ettagono. (A. Crespi).

Cappa Innocenzo, *Ultima lezione di Leonardo*. Mentre rinasce il Cenacolo « Il Secolo », 2 ottobre 1908.

Recensione del bizzarro libro di Sar Péladan: « Le dernière leçon de Léonard da Vinci ». L'Autore propende a credere alla realtà di un'Accademia fondata da Leonardo a Milano.

Carotti Giulio, *Il Restauro della « Cena » di Leonardo da Vinci*. [Estratto da « L'Arte »], Roma, 1909.

Dono dell'Autore.

Rifà la storia del restauro operato da Luigi Cavenaghi, con notizie a complemento della relazione ufficiale dell'artista.

Castiglione (da) Sabba, Cavaliere Gerosolimitano, *Ricordi*, di nuovo corretti et ristampati et appresso brevemente descritta la vita dell'Autore e indirizzata a Mons. Josepho Cambiano. In Venezia, per Paolo Gerardo, 1560.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Al fog. 57 r. contiene il breve elogio di Leonardo, riportato dal Bossi: « Cenacolo » p. 24, dove deplora che il famoso Cavallo sia stato fatto bersaglio ai balestrieri guasconi, e dove attribuisce a Leonardo l'invenzione dell'ingrandire le figure colle ombre delle lucerne.

Cavenaghi Luigi, *Il restauro del Cenacolo Vinciano*. Relazione. « Il Corriere della Sera », 25 settembre 1908.

— *Das gerettete Abendmahl*. « Berliner Tageblatt », 22 agosto 1908.

Articolo sul restauro.

Cavenaghi Luigi, *Mailänder Kunstbriefe.* « Königlisch privilegierte Berlinische Zeitung », 3 settembre 1908.

Sul restauro.

— *Il restauro del Cenacolo Vinciano.* « Corriere del Ticino », Lugano, 9 ottobre 1908.

— *Il restauro del Cenacolo Vinciano.* Le benemerenze di Luigi Cavenaghi e di Luca Beltrami. « Corriere del Ticino », Lugano, 10 ottobre 1908.

— *Die Restaurierung von Leonardo's Abendmahl.* « Neue freie Presse », 30 novembre 1908.

Articolo di W. Suide.

— *Il Miracolo delle Grazie.* Conversando con Luigi Cavenaghi. « Il Marzocco », Firenze, 6 dicembre 1908.

Garbato articolo, sotto forma d'*intervista*, come dicono oggi, firmato « La Base del M. ». Cavenaghi fornisce notizie sui precedenti del suo restauro. Rileva come tutte le teste degli apostoli, eccetto quella di S. Filippo e le mani, sian tutte di Leonardo, senza nessun rifacimento. Dichiara che il Cenacolo non è dipinto ad olio come fu creduto, ma a tempera e con colori sciolti nell'uovo. Fa notare un particolare interessante sull'affresco « La Crocifissione » del Montorfano che sta di fronte al Cenacolo, ottimamente conservato tutto, tranne i quattro ritratti della famiglia ducale, i quali sono dipinti non a fresco, ma a tempera e si ritengono di Leonardo.

— *Sul restauro del Cenacolo.* « Blätter für Gemäldekunde », Wien, Herbst 1908.

Cazzamini Mussi Francesco e Moretti Marino, *Leonardo da Vinci.* Poema drammatico in quattro atti. Disegni di C. F. Zanelli, Milano, Baldini e Castoldi, 1909.

Dono degli Autori.

Cermenati Mario, *Interrogazione svolta alla Camera dei Deputati,* nella 2ª tornata del 23 giugno 1909. Roma, 1909.

Dono dell'Autore.

L'on. Cermenati chiede « che cosa abbia sin qui fatto la Commissione nominata nel 1905 coll'incarico di predisporre la pubblica-

zione dei manoscritti di Leonardo da Vinci: se e quando la edizione nazionale dei manoscritti dei Codici Vinciani, stabilita con decreto reale fin dal 1902, si vorrà davvero iniziare ». Ciuffelli, Sottosegretario di Stato, riferisce che nei bilanci del 1904 e del 1905 fu stanziata una somma di 15000 lire l'anno e nominata una commissione coll' incarico di sopraintendere ai lavori di questa edizione. La Commissione composta del senatore Blaserna, del prof. Venturi e del prof. Piumati fu convocata dal ministro Rava nel 1907, e approvò uno schema per la pubblicazione integrale delle opere di Leonardo condotta metodicamente in modo da coordinare i lavori e gli scritti dispersi e inediti col materiale frammentario già pubblicato. Il prof. Piumati ha già pronti due volumi per la stampa. Ma per l' intera edizione leonardesca occorreranno parecchie centinaia di migliaia di lire e uno speciale disegno di legge. Tuttavia il Ministro Rava ha iniziato le pratiche col collega del Tesoro per avere i fondi. La soluzione non sarà forse lontana anche perchè fra breve, ultimata la edizione nazionale delle opere di Galileo, si renderà disponibile il fondo stanziato per quella.

Cermenati ringrazia pur deplorando che fin'ora, non ostante il fondo stanziato, non siasi fatto nulla. Non crede che per la pubblicazione definitiva occorrano le somme a cui accenna il Sottosegretario: perchè non si tratta più di riprodurre colla fototipia tutti i manoscritti di Leonardo, ma solo quella parte che ancora non è stata, con questo processo, resa di pubblica ragione: quelli cioè conservati nel Castello di Windsor, nel *South Kensington Museum*, e nel *British Museum*, e non tutte perchè anche di queste una parte fu pubblicata. Compiuta la riproduzione fotografica si dovrà por mano alla vera e completa edizione nazionale, la quale dovrà essere una Raccolta ordinata e critica di tutti i materiali vinciani, la lezione definitiva delle note di Leonardo opportunamente fatta colla correzione diligente di tutte le trascrizioni già eseguite. Nel maggio 1919 ricorrerà il quarto centenario della morte di Leonardo e per quella ricorrenza lo Stato deve aver fatto per quel grande quello che ha fatto per Cristoforo Colombo e per Galileo.

L'on. Cermenati, in questo suo discorso al Parlamento, ha anche menzionato con parole lusinghiere la Raccolta Vinciana. (E. Verga).

Clausse Gustave, *Les Sforza et les arts en Milanais*, 1450-1530. Paris, Leroux, 1908; 8° gr., p. 520, ill. con tavole.
Dono dell'Autore.

Il grosso ed elegante volume è una compilazione di notizie già note. Ricco e bene scelto è il materiale illustrativo con molte tavole fuori testo in eliotipia. L'arte sotto gli Sforza è trattata a sè nella seconda parte, per via di brevi monografie cronologiche dei principali artisti che lavorarono nel milanese. Quella di Leonardo pag. 386-399, riassume cose note, tenendo però conto degli studi più recenti. Menziona gli studi di Leonardo per il Tiburio del Duomo, la *Sala delle Asse* e la *Saletta Negra* nel Castello Sforzesco. Quanto al Cenacolo ripete la leggenda che sia dipinto ad olio. Di Leonardo si riproduce solo, nel testo, in zincotipia, la Vergine delle Roccie del Louvre. (Cfr. gli appunti mossi a quest'opera dalla « Rassegna d'Arte », luglio 1909).

CONTI ANGELO, *Le profezie di Leonardo da Vinci.* « Il Marzocco », Firenze, 8 marzo 1896.

Dono della Direzione del « Marzocco ».

Sotto la forma del Vaticinio si nasconde una fra le molte maniere dal Vinci adoperate per penetrare il segreto della esistenza mondiale. Le Profezie di Leonardo non si riferiscono all'avvenire, ma parlano di fatti e di cose presenti e contengono un profondo giudizio sulla vita. Sono spesso le cose più semplici e talvolta le più umili che suscitano nello spirito dello scrittore la visione onde è innalzato sulla logica comune degli altri uomini, fino a toccare il sublime.

Noteremo che l'autore parlando incidentalmente della Gioconda si mostra convinto che essa non sia altro che la donna nuda dell'Ermitage a Pietroburgo, vestita. (Cfr. Bonnamen). (E. Verga).

COOK HERBERT, *The nevvly-discovered « Leonardo ».* « Burlington Magazine », London, May 1909.

Acquistato.

Alle considerazioni del Malaguzzi intese a mettere al suo vero posto il quadro, colla donna nuda leonardesca recentemente scoperta, e di proprietà del sig. Pisoni, (Cfr. Malaguzzi, Sant'Ambrogio) altre ne aggiunge il Coock. Il fatto stesso che di questo poco simpatico soggetto esistono parecchie versioni scema di molto l'interesse dell'ultimo venuto. Queste versioni sono: il noto disegno di Chantilly; dove al Cook sembra di vedere la mano di Ambrogio de Predis; — il dipinto dell'Ermitage che il Cook trova miseramente volgare nell'espressione e propenderebbe a

ritenerlo di Cesare da Sesto; un'altra versione, che è una copia dura e meccanica, si trova in una collezione privata di Bologna (Cfr. Malaguzzi) e una quarta più somigliante a quella di Pietroburgo, è presso il Conte Giuseppe Primoli di Roma; due altre riproduzioni son quelle descritte dal Malaguzzi, e da lui giudicate di scarso valore, una settima, citata dal Müntz appartenente al sig. Chabrière Arles di Parigi. Ma l'ottava, quella del sig. Pisoni, proclamata, dice il Cook, *urbi et orbi* come una grande scoperta, non è l'ultima. Il Cook ne segnala altre due: una di esse appartenente al Conte Spencer (Althorp) figurò nell'esposizione d'arte milanese del Burlington Club nel 1898 (n. 40) e fu allora generalmente ritenuta opera di qualche scolaro di Leonardo. A differenza del cartone di Chantilly, si vede un fondo a paesaggio attraverso un'apertura incorniciata da due colonne, un'idea, dice il Coock, probabilmente ispirata dal quadro della Gioconda. È noto che la Gioconda passò assai presto in possesso del Re di Francia, e il cartone Spencer potrebbe essere un'antica copia francese, il che verrebbe confermato dall'iscrizione « La Belle Gabrielle » facilmente identificabile colla famosa amante di Enrico IV. La decima copia, rimasta finora affatto ignota, è un cartone, dal Cook riprodotto per la prima volta, appartenente a sir Kennet Muis-Mackenzie. Lo comperò nel 1876 il sig. Graham del sig. Bertolini in Milano, il quale lo aveva avuto dalla Galleria del Duca Litta. Il Cook ne fa un esame stilistico, notando la bellezza del fondo fronzuto che forma una specie di pergolato dove la donna figura nascosta, la bellezza del busto che, a differenza delle altre versioni, si vede meno in scorcio, e sostiene che esso è il più bello di tutti gli esemplari, e rivela la cooperazione diretta di Leonardo, quantunque non in ogni parte si possa vedere la mano del maestro. Questa ipotesi crede il Cook possa venir confermata da quanto dice il Vasari, che cioè Leonardo corresse di propria mano alcuni lavori del Salaino; e appunto come opera del Salaino fu acquistato quel cartone nel 1876. — Quanto al dipinto Pisoni, il Cook lo ritiene assolutamente inferiore, e opera d'un tardo artista, probabilmente fiammingo, del secolo XVII. (E. Verga).

DUHEM PIERRE, *Etudes sur Léonard de Vinci.* Ceux qu' il a lu et ceux qui l'ont lu. Séconde Serie. Paris, Hermann, 1909; 8° gr., p. 474.

Dono dell'Autore.

Alla fine del Secolo XIII a Parigi, ad Oxford e nei paesi sottoposti alla influenza di queste due grandi Università, il pensiero cristiano abbatte la tirannide della filosofia peripatetica, e a dispetto d'Aristotele e d'Averroés si dichiarano possibili l'infinito, la pluralità dei mondi, il movimento della terra, e il vuoto. Il presente lavoro dimostra come si svolsero i primi tre argomenti. Sono quattro studi, dei quali i due ultimi (XI e XII) già comparsi nel *Bulletin Italien* (aprile 1907 - dicembre 1908).

(IX). Aristotele ammette l'infinito e l'infinitesimo nella grandezza e nel numero; la scolastica medievale assottiglia prima le questioni della divisibilità e della immensurabilità della materia, del tempo e dello spazio; poi questi tre elementi vengono considerati come effetti di creazione, quindi si negano loro gli attributi d'infinito e d'infinitesimo, i quali divengono semplici idee, entità logiche, categorie e categoremi, la cui realtà risiede solo in Dio.

Albertus de Saxo svolge le dottrine di Walter Burley e Guillaume d'Ockam, e giunge a negare l'infinito in geometria. Ma le questioni logiche dei nominalisti parigini vengono poi fatte dimenticare da Marsilio d'Inghem, Gaetano da Tiéne, Johannes Majoris e Jean Dullaert di Gand.

Il Vinci, là dove calcola le funzioni variabili all'infinito d'un braccio di leva, presenta passi che ricordano la dottrina di Walter Burley ed Albertus de Saxo.

(X). Già Aristotele nel *περὶ οὐρανοῦ* (I, 9), benchè aggrovigli il suo pensiero nella matassa delle otto sfere celesti, sostiene chiaro che per natura sua (*φύσις*) non per la maggiore o minore vicinanza al centro del mondo, un grave vi tende.

Simplicius, Averroés, Alberto Magno, S. Tomaso cominciano a modificare il concetto aristotelico del centro unico del mondo sostituendo alla *φύσις* o tendenza naturale l'azione del peso, la quale può essere nulla, ossia non far tendere più il grave verso il centro unico, ove la distanza fra centro e grave superi certa proporzione.

Poi per l'onnipotenza di Dio, Michele Scot, S. Tomaso, Étienne Tempier e l'Ockam ammettono la *possibilità* di più mondi, che Jean Ganden nega, mentre Albertus de Saxo, noto al Vinci, arriva a concludere che, se ci fossero due mondi, le rispettive Terre verrebbero attratte verso i rispettivi centri; ed una Terra equidistante dai due centri starebbe immobile; ma nega tale possibilità.

Paolo Veneto (Nicoletti) riassume Albertus, Johannes Majoris segue Democrito ed ammette più mondi possibili.

Il Vinci afferra l'idea d'Albertus, e ripete a modo suo che un grave equidistante da due altri scenderà lungo la bisettrice e si fermerà nel punto di essa che incontra l'asse dei due gravi.

(XI). Il Vinci potè così affermare la possibilità del quesito posto da Albertus per influenza di Nicola Cusano, il quale modificò la Teologia d'Aristotele. Il *Codice Trivulzio* contiene riflessioni sul tempo, sulla creazione e l'Amore creante, sulle facoltà e l'immortalità dell'anima, che richiamano con evidenza passi di Nicola Cusano.

La teoria delle spinte (impetus) che costui ha comune con Albertutius, preparò forse quella di Keplero. Il Vinci la ripete nel *Volo degli uccelli*, e giunge a stabilire la direzione spirale dell'*impeto composto,* descritta da una semisfera che rotoli sul suo cerchio massimo. Ma dimostra pure che, impressa alla Terra una forza di proiezione, essa, obbedendo anche alla gravitazione verso il Sole, percorrerebbe quella spirale dal punto di proiezione verso il centro del Sole ove cadrebbe; così nega alla Terra il movimento eliocentrico.

(XII). Esaminate le dottrine geologiche da Aristotele ad Avicenna, e quelle di Alberto Magno, Vincenzo di Beauvais, Ristoro d'Arezzo, Paolo Veneto, Leonardo Qualea, Albertus de Saxo, si conclude che solo quest'ultimo suggerì a Leonardo riflessioni di geologia, applicando costui alle varie parti della crosta terrestre il principio che un grave subisce minore attrazione verso il centro della Terra (il quale per Leonardo è ancora il centro del mondo) quanto più è distante.

L'Autore aggiunge molte note comparative riguardanti la storia delle dottrine metafisiche e cosmologiche le quali prepararono il Rinascimento, e conclude nella prefazione che « la scolastica parigina nata al principio del XIV secolo dalla reazione contro la filosofia peripatetica, illanguidisce e si spegne in Parigi e nelle Università germaniche, colonie dell'Università francese, ma intanto le dottrine dei Terminalisti parigini, mal accolte fino allora dagli Italiani, trionfano sull'averroismo di Bologna e di Padova; il contatto con la Geometria antica infonde loro come una vita novella di cui fa testimonianza il Rinascimento delle scienze in Italia. Leonardo da Vinci riassume e condensa, per così dire, in sè tutto il conflitto intellettuale onde il Rinascimento italiano diviene l'erede della scolastica parigina ». (A. Crespi).

DUHOUSSET E., *Le cheval dans la nature et dans l'art*. Paris, Laurens, 1902; 8° gr., p. 203, ill.

Dono dell'Autore.

Riporta tre disegni tratti dalla collezione edita dal Rouveyre, rappresentanti un cavallo con studi e misure delle sue proporzioni. Questo disegno, fatto più di quattro secoli or sono, prova ancora oggi coi suoi segni, che la lettera T, messa in evidenza, spiega chiaramente come la lunghezza della testa possa costituire l'unità di misura delle proporzioni del cavallo. Nel 1770 Bourgelat, senza conoscere affatto gli studi del suo grande precursore, giustificò con lavori originali i principali apprezzamenti di Leonardo. Delle proporzioni del cavallo Leonardo aveva fatto uno studio speciale quando il tipo del cavallo di Marco Aurelio sembrava essere convenzionale tra scultori e pittori. L'Autore esamina il disegno di Rubens dal Cartone dalla Battaglia d'Anghiari per dimostrare come Leonardo concepisce l'animale in azione. Conclude che parecchi appunti dei manoscritti dimostrano che Leonardo ha realmente sezionato cadaveri equini per osservare le traccie tendinose o muscolari del movimento nei loro attacchi più intimi. Ma nei disegni (rari del resto) dell'animale completo nulla conferma la cura d'uno studio speciale e l'opera del maestro diviene un lavoro d'immaginazione. (E. Verga).

ERRERA ISABELLA, *Tessuti perugini*. [Estratto dall'« Emporium »], Bergamo, aprile 1906; 8° gr., p. 11, ill.

Dono del prof. Mariano Rocchi.

Per illustrare la tovaglia dipinta da Leonardo nella Cena, riproduce un particolare della copia del dipinto esistente al Museo del Louvre, nel quale meglio che nell'originale si può oggi scorgere il disegno; e ritiene che quella tovaglia riproduce un esemplare dell'industria perugina che fin dal sec. XIII si distingueva per biancherie ornate con larghe fascie in lino turchino rappresentanti figure d'uomini o d'animali, piante ed altri simili motivi ornamentali. In questa leonardesca è una fascia con coppie di cavalli che si prospettano alternati ad alberelli tagliati in alto a forma di cono rovesciato. (E. Verga).

FAVARO ANTONIO, *Amici e corrispondenti di Galileo Galilei*. XXI. Benedetto Castelli. Venezia, Ferrari, 1908; 8°, pagine 130 con ritr.

Dono dell'Autore.

Dimostra infondata l'accusa di plagio fatta da Elia Lombardini a Benedetto Castelli, il quale avrebbe dato per sue le teorie sul moto dell'acqua prese di pianta dai manoscritti di Leonardo. La compilazione fatta dal Padre Luigi Arconati (quella stessa pubblicata a Bologna nel 1828) passò alla Biblioteca Barberiniana, dove il Lombardini sostiene che il Castelli l'abbia veduta qualche anno dopo la morte dell'Arconati medesimo, avvenuta nel 1643.

FELDHAUS F. M., *Das Radschloss bei Leonardo da Vinci.* « Zeitschrift für historische Waffenkunde », 1907.

Dono della Direz. del R. Museo Storico di Dresda.

Riassunte le fonti fin'ora conosciute per la storia della molla d'archibugio a ruota, a partire dal 1506, nota come Th. Beck, nei suoi « Beiträgen zur Geschichte der Maschinenbauer » Berlin, 1900, abbia riprodotto due disegni di molle d'archibugi di Leonardo, tra i quali uno a ruota, (Cod. Atl. f. 56 v.) il quale ritiene possa aver fatto Leonardo durante il suo soggiorno in Francia, 1517, dove questo modello era conosciuto, e portava anzi il nome di molla francese. Traduce le minute spiegazioni date da Leonardo. Cita anche, e riproduce, un disegno di molla a ruota con spirale nel C. Atl. f. 317 v. e infine, non si comprende bene a qual proposito, il sifone di mercurio [cichogniola d'argiento vivo] per produrre fuoco di cui Leonardo parla nel Cod. G. dell'Istituto di Francia. (E. Verga).

FLERES UGO, *Le caricature di Leonardo da Vinci.* « Fanfulla della Domenica », Roma, 13 marzo 1881.

Dono del Prof. Gustavo Uzielli.

Sostiene che le teste grottesche, riprodotte dal Caylus e pubblicate dal Mariette nel 1730, sono vere e proprie caricature eseguite da Leonardo coll'intento di far caricature, e a conforto della sua tesi, ne fa una minuta descrizione.

FOGOLARI GINO, *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto.* Lo pseudo Boccaccino. « Rassegna d'Arte », Milano, aprile 1909.

Dono della ditta Alfieri-Lacroix.

Uno degli artisti lombardi che diffusero nel Veneto gli insegnamenti di Leonardo da Vinci. Nella sua « lavanda dei piedi » (1500) nelle Gallerie di Venezia forse più che negli altri dipinti sono manifesti elementi tratti direttamente da Leonardo in alcune teste degli apostoli tolte dalla « Cena ».

FÖRSTER dott. A., *Einiges über die Beziehungen Vesal's zu Leonardo da Vinci und zu Marc' Antonio della Torre*. [In Archiv für Anatomie und Physiologie. Anatomische Abtheilung], 1904.

Dono dell'Autore.

Si censura la tendenza a credere inesauribile il versatile ingegno del Vinci. Lo si vorrebbe fondatore, come della geologia, così dell'anatomia, negando a Vesalio la paternità de' suoi scritti. Non si deve dimenticare che gli appunti di Leonardo furono gelosamente conservati da Francesco Melzi, e solo dopo la sua morte venduti e dispersi in private biblioteche. Ma anche ammesso che molto ancora si possa rinvenire, non v'ha ragione per ora di concedere allo Jackschath che Vesalio abbia commesso un plagio.

Lo Jackschath conforta la sua asserzione con tre motivi: 1° Si possono scoprire nuovi quaderni di Leonardo, e ritrovarci completa la *Fabrica;* 2° Nella *Fabrica* alcuni segni sono *copiati* dalle tavole di Leonardo; 3° Vesalio era troppo giovine quando pubblicò un'opera così importante e che abbatteva l'antica scuola, solita a commentar Galeno e scusarne le contraddizioni con sofismi, quando le sue teorie contrastavano coi risultati delle necrotomie.

Il primo motivo non è scientifico, ed ha valore d'un apprezzamento soggettivo.

Il secondo è insufficiente, perchè quei segni che « si presentano unicamente presso Leonardo » non compaiono nella prima edizione della *Fabrica* (1543), e nella seconda sono richiami fatti dallo stesso Vesalio per correggere disegni antecedenti, i quali corrispondevano alle tradizionali indicazioni di Galeno.

Quanto al terzo motivo, si pensi che Vesalio, nato nel 1514, appartiene all'età rigogliosa del Rinascimento, che diede uomini più operosi in giovinezza che in vecchiaia. Melantone, nato nel 1497, a 17 anni fu maestro in Tübingen; Raffaello, nato nel 1483, a 25 anni fu chiamato a dipingere le stanze di Giulio II.

Dice il Vasari che Leonardo s'occupò d'anatomia con Marco Antonio della Torre. Costui, nato in Verona nel 1482 da Gerolamo, professore di medicina in Padova, insegnò giovanissimo in quella università, e fu chiamato a fondare una scuola anatomica in Pavia, dove insegnò con amore e perfezionò la scienza.

Nel 1506 strinse amicizia con Leonardo. In Vaverola (Vaprio),

podere del Melzi, collaborò con lui. Dice il Müntz che l'opera del Della Torre, non affidata a nessun manoscritto, a nessuno schizzo, è ora interamente perduta. Dice il Richter che Leonardo primo se ne valse per le pitture anatomiche. Ma sappiamo dal Giovio che Marc'Antonio aveva cominciato un volume di necrotomie; anzi, Fracastoro, Nicola Archio, il Douglas, e Eloy danno per certo che l'opera fu pubblicata. Potrebbero i manoscritti essersi perduti dopo la morte del Melzi, e ritrovarsi un giorno in qualche privata biblioteca di Padova o Pavia o Verona.

Non v'è dunque ragione finora di negare la paternità della *Fabrica* a Vesalio, nè di credere che il Vinci fosse l'autore del volume di Marc'Antonio; e ciò non vieta di ammettere che entrambi siano i fondatori dell'anatomia pittorica. (A. Crespi).

FRIZZONI GUSTAVO, *Léonard de Vinci et la Vièrge aux rochers*. « Chronique des Arts et de la Curiosité », Paris, n. 28, 1894.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Prende argomento dalla famosa lettera di Leonardo e De Predis al Moro, scoperta dal Motta. Accenna alla interpretazione del documento data dall' « Archivio storico dell'Arte » e dal Richter tendenti a riconoscere la priorità dell'esemplare di Parigi su quello di Londra, e la reazione che essa suscitò in Inghilterra, di cui si fecero interpreti il Burton e il Poynter. Il Frizzoni vorrebbe che la questione uscisse dal campo delle congetture e si portasse sull'esame e sul confronto diretto dei due dipinti, da farsi dopo un conveniente restauro dell'esemplare parigino. (E. Verga).

— *Un capolavoro dell'Arte lombarda in Danimarca*. « Rassegna d'Arte », Milano, agosto 1908, con tav.

Dono della ditta Alfieri-Lacroix.

Madonna col bambino di Bernardino Luini nella collezione Hage, Nivaagaard. Reminiscenze leonardesche nello sfondo.

— *Diverse opere d'arte evocate da una nota illustrazione di disegni*. Estratto da « L'Arte », Roma, 1908; p. 18, ill.

Dono dell'Autore.

Tratta dell'ultima parte della pubblicazione di Sidney Colvin. Nota reminiscenze leonardesche in qualche disegno di Raffaello: in un fugace schizzo ritraente una parte della mischia focosa

rappresentata nel cartone per la battaglia d'Anghiari, e in un caratteristico profilo d'uomo imberbe dalle accentuate muscolature del viso. Riproduce una testa di frate nella « Disputa » al Vaticano, con un profilo di stile leonardesco.

GAMBERALE LUIGI, *Il Magnifico e Leonardo filologi*. « Il Marzocco », Firenze, gennaio 1909.

Recensione del libro di L. Morandi.

GAUTHIEZ PIERRE, *La Cène de Léonard de Vinci à Milan*. « Echo de Paris », 4 dicembre 1908.

Dono dell'Autore.

Recensione dell'opuscolo di Luca Beltrami.

GNOLI UMBERTO, *L'Arte italiana in alcune Gallerie francesi di Provincia*. « Rassegna d'Arte », Milano, agosto 1908.

Dono della ditta Alfieri-Lacroix.

Nella Galleria di Digione è attribuita a Leonardo una Vergine col Bambino (collezione Trimolek senza numero), molto ridipinta e molto simile a quella della collezione Schlichting.

GOETHE WOLFANG, *Abendmahl von Leonardo da Vinci*. « Bibliothek deutscher Klassiker für Schule und Haus », II serie, Erster Band, Freiburg in Breisgau, Herder, 1871.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Sulle ben note pagine del Goethe intorno al Cenacolo Cfr. « Raccolta Vinciana » Fasc. 3°, pag. 36.

GOVI GILBERTO, *Sur une très ancienne application de l'hélice comme organe de propulsion*. « Comptes rendus de l'Académie des Sciences », 29 août 1881.

Dono dell'Accademia delle Scienze di Parigi.

Leonardo ha esperimentato e applicato per il primo il propulsore ad elice. Tra i vari apparecchi da lui escogitati per sollevar l'uomo nello spazio, tutti basati sul principio del « più pesante dell'aria » si vede nel vol. B, fogl. 83 della Biblioteca dell'Istituto, il disegno d'una larga elica destinata a girare attorno ad un asse verticale, accompagnato da due note le quali dimostrano che Leonardo non solo aveva inventato il propulsore ma aveva

pensato a utilizzarlo per la locomozione aerea e ne aveva costrutto dei piccoli modelli in carta messi in moto da sottili lame d'acciaio ritorte e poi abbandonate a sè stesse. (E. Verga).

GRIFONE DOMENICO, *Lorenzo il Magnifico e Leonardo filologi.* « Rivista di Roma », marzo 1909.

Dono dell'Autore.

Recensione del libro di L. Morandi. — Nel manoscritto *H* ed anche in vari punti del Codice Atlantico, crede di vedere anche un tentativo di grammatica latina.

HIND C. LEWIS, *Note on the drawings of Leonardo da Vinci.* « The Magazine of fine Arts », London, febbraio 1906, ill.

Acquistato.

Brevemente l'Autore accenna alla versatilità del talento di Leonardo e come nessun fenomeno artistico o scientifico sia sfuggito alla sua mente scrutatrice.

I quadri che di lui ci rimangono sono solo nove: ma i disegni si contano a centinaia, e solo dallo studio di questi noi possiamo farci un'idea del suo infinito sapere: perchè sono la più semplice e spontanea manifestazione artistica, e per lui il segno pronto che eguaglia e spiega la parola. Infatti in ogni suo manoscritto si trovano inseriti innumerevoli piccoli schizzi.

Secondo l'Autore quattro sono i disegni che destano maggior interesse.

1. « Testa di guerriero » (British Museum).
2. Il cartone per il quadro « La Vergine e S. Anna » (Diploma Gallery-Burlington House).
3. « Testa di Isabella d'Este » (Louvre).
4. « Autoritratto » (Torino).

Ricche collezioni di disegni di Leonardo si trovano al Louvre, al British Museum, agli Uffizi, a Venezia, Torino, Oxford, Buda-Pest e, aggiungasi, alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Ma la più completa è nella Royal Library a Windsor. (Antonia Braschi).

HOLLAR WINCESLAUS, *Characaturas by Leonardo da Vinci*, from drawings by W. H. out from Portland Museum, published as the Act directs 1 november 1786 by John Clarke.

Acquistato (dalla ditta De Marinis di Firenze).

Ritratto di Leonardo. 16 tavole e 64 disegni. La Raccolta desidera ancora la prima edizione dell'Hollar.

JACOBSEN EMIL, *Pitture della scuola lombarda nella chiesa di S. Maria degli Angioli, di Lugano.* «L'Arte», Roma, 1902; p. 156 sgg., ill.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Nella Crocifissione la figura giovanile piccola e inghirlandata seduta ai piedi della Croce non rappresenta, come pensa Pierre Gauthiez, un satiro pagano, ma verisimilmente una figura idealizzata, di S. Giovanni Battista e potrebbe risalire al S. Giovanni trasformato in Bacco, derivante da Leonardo, che ora si trova al Louvre. Nota l'affinità coll'affresco del Montorfano nel Refettorio delle Grazie, dove i ritratti dei fondatori sono di mano di Leonardo. La stessa mancanza di originalità trova l'Autore nel Cenacolo del Luini, dove, quantunque il pittore si sia dato la pena di fare qualcosa di diverso da Leonardo, copia quasi alla lettera parecchi particolari del Cenacolo delle Grazie. Il Cristo è preso dal dipinto leonardesco, S. Pietro tocca la spalla di Giovanni collo stesso fare interrogativo che a Milano, a sinistra del Cristo si ritrova il Giacomo maggiore di Leonardo con le mani sollevate in atto di meraviglia, dietro a lui il S. Tomaso leonardesco colla stessa disposizione delle dita che accennano. L'Jacobsen giudica quest'opera del Luini un'infelice variante del capolavoro Vinciano.

La Madonna del Luini nella prima cappella è, secondo l'Autore, un altro esempio della mancanza d'inventiva dell'artista, e dimostra com'egli saccheggiasse sempre di preferenza Leonardo. A destra della Madonna si vede il Bambino che giuoca con un agnello, motivo diffusissimo nella scuola leonardesca e che notoriamente risale a Leonardo. Il gruppo del Luini è tuttavia meravigliosamente bello. (E. Verga).

J[ANNI] E[TTORE], *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la lingua italiana.* « Corriere della Sera », Milano, 11 febbraio 1909.

Recensione del libro di Luigi Morandi.

JEWETT MATHER FRANK, *Verrocchio and early Leonardo.* « The Nation », New Jork, July 1907.

Acquistato.

L'articolo prende argomento da un altro articolo del sig. Rankins, pubblicato nel numero 16 maggio del medesimo giornale. (La Raccolta Vinciana lo desidera).

Il ricercare, come hanno fatto finora i critici, i nessi fra l'opera pittorica giovanile di Leonardo e quella del Verrocchio, fondandosi sui puri dati stilistici, colla preoccupazione di voler fare ad ogni costo del Verrocchio un grande pittore, per il fatto che fu ritenuto maestro del Vinci, sembra all'Autore un metodo assai dubbio. Poichè le opere di entrambi non danno un fondamento solido a queste congetture, egli ritiene assai meglio fondarsi sui dati storici, e cercare con essi di risolvere la questione se ed in qual misura la mano di Leonardo sia da vedere nella opera verrocchiana. Perciò bisogna lasciar da parte a priori tutti i dipinti che furono attribuiti al Verrocchio con argomenti stilistici. Di certo non c'è che il Battesimo all'Accademia. Il Vasari dice che Leonardo vi ha messo mano e le date storiche confermano questa notizia. Verrocchio nacque nel 1435 e lavorò come orefice prima di mettersi alla testa del suo studio di scultura e pittura. Verso il 1477 lavora ancora, come subordinato del Pollajuolo, al dossale d'argento della cattedrale fiorentina. Il secondo periodo della sua carriera cominciò tardi, probabilmente verso il 1470. Non sappiamo quando Leonardo, nato nel 1452, entrò in quella bottega come apprendista, ma l'uso del tempo induce a credere che fosse verso i 16 anni, circa il 1470. Noi abbiamo il prezioso disegno di paesaggio, agli Uffizi, datato 1478 (sic; leggi 1473); esso supera qualunque lavoro si possa immaginare del Verrocchio attribuibile a questa data, e dimostra che Leonardo a 21 anni non aveva nulla da imparare in fatto di paesaggio. Nè vale il dire che egli aveva approfittato per diversi anni degli insegnamenti del maestro, perchè nessuno dei paesaggi della scuola presumibilmente verrocchiesca autorizza a credere che Andrea fosse nè un maestro nè un novatore in questo campo. E quando nel Battesimo o nell'Annunciazione noi vediamo un paesaggio meraviglioso non possiamo non pensare a Leonardo. Se poi si considera il fatto che nessuna opera sicura esiste del Verrocchio con data anteriore all'entrata del Leonardo presso di lui e che a lui Leonardo portò la maestria spiegata nel paesaggio degli Uffizi, se ricordiamo che Vasari rimprovera al Verrocchio quella sua maniera « dura e crudetta », non dubiteremo d'attribuire al grande scolaro il più bel prodotto di quella bottega. Nulla prova che Verrocchio sia stato un pittore finito; tutta la sua capacità si mostra nelle sparute e impressionanti figure del Battesimo. Era piuttosto un impresario di pittura. Non meraviglia il fatto che uno il quale dipinga poco, e nulla alla perfezione, sia stato capo di una scuola che ha sba-

lordito il mondo. Senza il classico esempio dello Squarcione, quanti pittori moderni son famosi come maestri senza che di loro si ricordi opera alcuna! Alla fama del Verrocchio come maestro poteva bastare l'avere esperimentato e adottato la tecnica ad olio. L'Autore crede che Verrocchio abbia più imparato da Leonardo che insegnatogli. E non è lontano dal credere che la misteriosa e prevalente influenza chiamata verrocchiana sia in realtà influenza del giovane Leonardo abilmente sfruttata dal maestro che aveva pur talento assimilatore. (E. Verga).

KALLAB WOLFANG, *Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert;* ihre Entstehung und Entwicklung. [Estratto dall'« Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses »], Wien, 1908.

Dono del dott. H. Zimmermann.

Per Leonardo:

Nella pittura del paesaggio la maggior parte degli artisti fiorentini seguirono la maniera di Filippino Lippi dando dei paesi una rappresentazione realistica. Solo Leonardo abbandonò quest'indirizzo. La scarsità di dati sicuri sulla sua giovinezza non permette purtroppo di seguire, anche in questo campo, fin dagli inizi, l'arte di lui: nessuna delle opere attribuitegli per quel periodo (Annunciazione - Uffizi; Risurrezione - Berlino; Ritratto di di Donna - Vienna; Madonna - Monaco) offrono sufficienti garanzie della loro autenticità. Bisogna quindi studiarlo in opere dell'età matura.

Il primo saggio è lo schizzo degli Uffizi, datato 1473. Questo schizzo fu fatto per sè stesso non quale sfondo di un quadro, come fu creduto da taluno. È un disegno naturalistico, unico esempio nell'arte di Leonardo. Dopo si compiace di paesaggi rocciosi e fantastici. Singolari paesaggi di roccie si trovano anche fra gli Umbri; ma Leonardo non si contenta degli scherzi di natura; anche di queste apparentemente arbitrarie rappresentazioni egli costruisce organismi. Le roccie paion disegnate dal vero; nella Gioconda è l'arditezza selvaggia delle dolomiti; nella « Vergine delle Roccie » sono le grotte stalattitiche: tuttavia il fondamento del paesaggio leonardesco non è naturalistico: si consideri innanzitutto l'illuminazione fantastica: a mano a mano lo si vede abbandonare i tratti comuni per creare paesaggi da sogno. La Vergine delle roccie rappresenta il primo passo di questa nuova

via. Poi la Gioconda dove il paesaggio assume un aspetto fantasticamente spaventoso. Leonardo è il primo teoretico della pittura di paesaggio. Le ultime tre parti del « Trattato » son dedicate alle piante, alla verzura, alle nuvole, all'orizzonte, ma osservazioni e consigli in proposito sono sparsi anche in tutto il libro. E poichè Leonardo aspirava alla conoscenza della natura per le vie della scienza e col metodo scientifico, il suo trattato, accanto ad insegnamenti che direttamente interessano la pratica dell'artista, accanto a scoperte teoretiche come la determinazione del rapporto nella armonica diminuzione della grandezza in prospettiva, è un gran numero di ricerche e di osservazioni che non appartengono al dominio del pittore. Così nella parte « delli alberi e scuderie » è tutta una morfologia delle piante e il Capitolo « delli nuvoli » è pieno di osservazioni fisiche. Dopo altre osservazioni sul « Trattato » intese a metterne in luce la base scientifica l'Autore conclude che l'influenza di Leonardo nella pittura di paesaggio si limitò alla scuola lombarda: i fiorentini rimangono fedeli alla loro tradizione artistica cioè al naturalismo. (E. Verga).

Katalog der Gemälde Sammlung der Kgl. älteren Pinakotek in München. Amtliche Ausgabe. X Auflage, München, 1908.
Dono della Direzione.

È attribuita a Leonardo la tavola 1040 *a*, Maria col Bambino, venduta allo Stato nel 1889 da un raccoglitore privato. È assegnata agli anni giovanili di Leonardo quando era ancora col Verrocchio, 1475.

Alla scuola Vinciana sono attribuiti: il n. 1041, la Vergine seduta su un sedile erboso in atto di abbracciare un bambino che porta una croce (Altro esemplare più conosciuto nel Museo di Digione); il n. 1042: Maria appoggiata col braccio sinistro a una colonna e abbracciante col destro il Bambino seduto su un cuscino verde; proveniente dalla Galleria del Conte di Schônborn. Giudicato opera olandese e possibilmente di Bernaert van Orley.

KOENIG FRÉDERIC, *Léonard de Vinci.* Nouvelle edition « Bibliothèque de la jeunesse chretienne », Tours, Mame, 1877, 8°, p. 190 con vignetta.
Dono dell'Ing. Gaudenzio Fantoli.

A questa garbata sintesi della vita e dell'opera di Leonardo è aggiunto un elenco delle opere attribuite al Vinci che si trovano nei Musei di Londra.

KOSTANTINOWA ALESSANDRA, *Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci.* Strassburg, Heitz, 1907, mit 10 Lichtdrucktafeln; 8° gr. p. 55.

Dono del sig. A. L. Wolynski.

Leonardo per il primo libera la figura della Vergine del suo carattere esclusivamente religioso e chiesastico e le imprime un carattere più profondamente umano. Il tipo di Madonna da lui creato è la conseguenza della sua attitudine scettica di fronte al dogma cattolico, per la quale egli era portato ad apprezzare sopra ogni altra cosa tutto quanto è emanazione umana. Il suo ideale si manifesta chiaramente la prima volta nella « Vergine delle Roccie » dove la Vergine appare come donna di singolare nobiltà. Questa concezione si modifica essenzialmente più tardi nell' « Adorazione dei Magi »; Maria è qui una giovane madre il cui volto, dove non appaion più tracce dell'arte fiorentina, è già illuminato dal sorriso leonardesco. Hanno rapporto colla Vergine delle Roccie (del Louvre, che l'Autrice ritiene l'originale) alcuni disegni nei quali Leonardo si sforza di sciogliere i problemi della composizione « piramidale ». Leonardo mentre esclude dal corteggio della Madonna i Santi e gli Angeli (un solo ne dipinse nella Vergine delle Roccie, e introdusse invece il piccolo Giovanni) mira a dare alla rappresentazione della Vergine col figlio un significato più umano.

Una delle più attraenti Madonne leonardesche è quella del cartone londinese della S. Anna, una giovane madre piena di grazia e di freschezza. La « S. Anna » del Louvre segna il pieno sviluppo del tipo leonardesco: Maria è una donna nel fiore della bellezza, il momento religioso è passato affatto in seconda linea lasciando trionfare il momento estetico. Sul suo volto il misterioso sorriso e l'espressione indefinibile della Gioconda, che saranno oramai la caratteristica di tutte le figure femminili di Leonardo. La S. Anna è l'opera di Leonardo che esercitò la maggior influenza sugli artisti posteriori; scarsa fu l'influenza delle altre creazioni del Maestro. Le aspirazioni artistiche e l'ardito pensiero razionalistico di Leonardo non furon compresi completamente dai suoi discepoli di Milano: più efficacemente operarono a Firenze in fra Bortolomeo, e sopratutto in Raffaello che deve a Leonardo l'argomento e la tecnica di parecchie sue Madonne. Leonardo, conclude l'Autrice, ha dato alla figura della Madonna un carattere essenzialmente realistico; ma il movimento che da lui ebbe

origine e impulso si fermò presto, perchè la chiesa di Roma riuscì ad ottenere il sopravvento malgrado il fermento radicale prodotto dall'Umanesimo. Con Raffaello e colla sua « Madonna Sistina » la Vergine diviene di bel nuovo la madre di Dio che appare trasfigurata dai vapori celesti. (Clara Friedmann).

LEONARDO DA VINCI, *Del moto e misura dell'acqua*. Bologna, Cardinali e Frulli, 1828; pp. 273-450. Con 51 tavole.

Acquistato.

Leonardo da Vinci il grande artista autore della prima grammatica e del primo vocabolario. « Giornale d'Italia », Roma, 21 settembre 1908.

Recensione del libro di Luigi Morandi.

— *Traité de la peinture*, precédé de la Vie de l'Auteur et du Catalogue des ses ouvrages avec des notes et observations par M. Gault de Saint Germain. Nouvelle edition ornée de figures d'aprés les dessins de Poussin et d'autres grands maîtres. Paris, Pulet, an IX (1803). Con ritratto di Leonardo.

Dono del sig. Ernesto Beja.

LOMBARDI ELIODORO, *Due precetti di Leonardo da Vinci*. Discorso letto inaugurandosi in Verona l'esposizione artistica del 1878. Verona, Minerva, 8° picc., p. 55.

Dono del Barone Alberto Lumbroso.

Esamina i due passi seguenti del Trattato della Pittura: 1) Un pittore non deve mai imitare la maniera d'un altro, ecc. 2) Il pittore deve essere universale e solitario e considerare ciò che esso vede e parlar con seco eleggendo le parti più eccellenti della specie di qualunque cosa egli vede. Ritiene che in questi due passi si riassuma intera la dottrina del gran maestro, e le leggi e i canoni universali che additano la verace soluzione del problema dell'Arte contemporanea.

LUMBROSO ALBERTO, Ved. « Raccolta Vinciana ».

MACKOWSKY HANS, *Verrocchio*. [Künstler Monographien]. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1901; 8°, p. 102, ill.

Dono del sig. A. L. Wolynski.

Tra i busti di donna che la moderna critica ha attribuito al Verrocchio l'Autore considera, con particolare attenzione, quello conservato nel Museo Nazionale di Firenze, e proveniente dal Palazzo dei Medici. Nelle mani di quella donna trova una bellezza e una perfezione affatto insolita nelle altre opere verrocchiane, mentre esse hanno un'affinità, secondo lui evidente, coi disegni di mani di Leonardo; e specialmente con quello bellissimo nella collezione di Windsor. Questa analogia lo induce ad un raffronto col famoso ritratto di donna, della Galleria Lichtenstein a Vienna, nel quale egli persiste a trovare le più spiccate caratteristiche leonardesche, e trova pure molteplici analogie, non solo per i caratteri esteriori ma anche nell'insieme delle figure, col busto fiorentino, così che egli conclude che la statua e il quadro, quantunque di età differenti, sono opera del medesimo autore. Il bel rilievo in marmo colla scritta P. Scipioni, che, dopo la morte del suo ultimo proprietario il sig. Nattier di Parigi, non si è più potuto vedere in alcun luogo, rappresentante un giovane guerriero, con corazza e con elmo, ricchissimamente ornato a volute e a nastri svolazzanti, lo fa pensare a disegni consimili di Leonardo, e specialmente alla leggiadrissima testa di guerriero della collezione Malcolm. Però, nonostante la sua viva propensione per Leonardo, non si arrischia ad attribuirgli decisamente quest'opera.

Esamina a lungo il Battesimo di Cristo, dove riconosce la mano di Leonardo, non solo nel famoso angelo inginocchiato di sinistra, ma anche in altre parti, particolarmente nel paesaggio affatto simile al paesaggio toscano disegnato da Leonardo nel noto foglio degli Uffizi colla data del 1473. (Cfr. Jewett Mather).

Il volume si chiude con alcune considerazioni generali sui rapporti artistici tra Verrocchio e Leonardo. Leonardo è la prima figura pienamente sviluppata del Rinascimento; ma i pregi dell'arte sua erano adombrati nel Verrocchio, virtualmente nascosti come in una cellula germinale. Verrocchio è un microcosmo nell'universo artistico di Leonardo: s'occupava di studi scientifici, s'occupava anche di musica, aveva sufficienti cognizioni tecniche in tutti i campi della creazione artistica, e in nessun altro luogo meglio che nella sua bottega, Leonardo poteva trovare l'alimento necessario al suo spirito. Ma la convivenza con un tale maestro non fu scevra di pericoli. L'affluire di molteplici commissioni solleticava la sua vaghezza di sapere e lo faceva passare da un campo tecnico ad un altro: onde un capriccioso frazionarsi dell'attività, un'inclinazione alle sottigliezze teoretiche e alle specu-

lazioni tecniche. Quanto all'influenza esercitata da Leonardo in quella bottega, il Mackowski la ritiene innegabile rispetto ai colleghi; senza di lui nè il Credi, nè il Perugino sarebbero diventati, malgrado il Verrocchio, quelli che furono. Non così rispetto al maestro. Prima della venuta di Leonardo nessuna opera verrocchiana si può datare con sicurezza; la superba schiera delle sue opere si svolge dopo, quand'egli aveva già compiuto il sessantesimo anno, e passa con rapidità straordinaria, dal rozzo al grazioso, dal grazioso al magnifico. La critica, e specialmente quella francese, ha sempre voluto spiegare questo fatto colla presenza di Leonardo, come il Verrocchio fosse avvinto agli ideali artistici dello scolaro. Il Mackowski invece sostiene che lo sviluppo del Verrocchio è affatto naturale, strettamente e logicamente collegato alle sue attitudini artistiche, sì che inutile doveva riuscire l'influenza di Leonardo da Vinci. (E. Verga).

MAFFII MAFFIO, *Leonardo e Filostrato sulla scena.* « Il Marzocco », Firenze, 7 febbraio 1909.

Recensione del dramma « Leonardo da Vinci » di Cazzamini Mussi, che giudica freddo e convenzionale.

MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, *Il presunto Leonardo.* « Il Marzocco », Firenze, 7 febbraio 1909.

Deplora che la timida e prudente ipotesi messa innanzi dal dott. Sant'Ambrogio, che la « Meretrix » del Museo Settala possa essere opera di Leonardo, sia diventata certezza nell'articolo di Sfinge. Non crede accettabile l'ipotesi che si tratti di Cecilia Gallerani, e attribuisce scarsa importanza al dipinto. Inclina a ritenerlo una riproduzione degli studi di Chantilly e di Pietroburgo, i quali secondo lui, appaiono quale opera d'un seguace di Leonardo che si inspirò nell'insieme e nell'atteggiamento delle braccia alla Gioconda: entrambi però di gran lunga inferiori al modello.

— *Il presunto Leonardo.* « Rassegna d'Arte », Milano, marzo 1909.

Dono della ditta Alfieri-Lacroix.

Mette in guardia contro le asserzioni un po' fantastiche corse sui giornali a proposito del quadro leonardesco ora di proprietà Pisoni. (Vedi sotto *Cook, Sant'Ambrogio* e *Sfinge*).

La figura testè scoperta appare una riproduzione dello studio di donna nuda del museo Condé di Chantilly e della replica a colori dell' Eremitaggio di Pietroburgo, opera quest'ultima di un seguace di Leonardo, che si ispirò alla Gioconda. Di questo motivo leonardesco, son note anche altre repliche eseguite in epoca tarda e provano l'esistenza, in passato, di una specie di fucina di riproduzioni del celebre quadro.

Una delle solite repliche, assai scadente, era stata offerta tempo fa alla Pinacoteca di Brera e fu rifiutata. Un'altra era posseduta vent'anni or sono dal Marchese d'Azeglio. Un altro esemplare duro, poco espressivo, è presso una famiglia di Bologna, e il Malaguzzi lo riproduce. Fu recentemente comperato dal sig. B. W. Kaupe. (Cfr. il giornale « Verbania » n. 5 del 1909).

La copia di cui tanto s'è parlato, è dal Malaguzzi ritenuta opera d'un tardo pittore che ha preso il disegno di Chantilly o qualche altro analogo dipinto leonardesco, oggi smarrito, a modello, aggiungendovi fiori a profusione (Cfr. *Cook*). (E. Verga).

MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, Recensione del lavoro di Edmondo Solmi sulle « Fonti dei manoscritti di Leonardo ». « Rassegna d'Arte », aprile 1909.

Dono della ditta Alfieri-Lacroix.

MANCHOT W., *Leonardos Abendmahl.* « Münchener Kunsttechnische Blätter », 14 dicembre 1908; e 8 febbraio 1909: risposta di MARTIN SCHÜZ al detto articolo.

Dono degli Autori.

Dopo aver espresso l'entusiasmo che sempre ridesta in lui il Cenacolo, anche nelle condizioni in cui si trova, o meglio si trovava, quand'ei lo vide l'ultima volta, il Manchot deplora un inconveniente che, a parer suo, impedisce di contemplare il capolavoro nelle condizioni più favorevoli per comprenderne tutta l' ineffabile bellezza: cioè a dire il dislivello che corre fra il piano del dipinto (*Bildhorizont*) e quello del riguardante.

Chi abbia una certa familiarità colle leggi della prospettiva, alimentata dal lungo esercizio, prova un'impressione penosa guardando sulla tavola apparecchiata mentre, o in piedi o, peggio, seduto, si trova ad avere l'occhio più in basso che il pavimento della sala rappresentata da Leonardo. In tal modo l'osservatore non vede la superficie della tavola, la quale anzi viene a nascondere, in gran parte, le figure che vi seggono attorno, mentre il

soffitto della stanza, che Leonardo ha deliberatamente composta con tanta simmetria e sì magistrale intuizione prospettica, appare accorciato in modo da compromettere l'effetto dell'insieme.

Per ben convincersi di ciò, deve l'osservatore, stando seduto sopra una delle sedie disposte innanzi al dipinto, confrontare l'originale con una buona riproduzione fotografica. Nelle fotografie il grave inconveniente scompare perchè esse, allo scopo di poter comprendere, colle dovute proporzioni, tutto intero il quadro entro la lastra fotografica, vengono eseguite da un punto più alto nel quale l'asse dell'obbiettivo e il piano del dipinto sono al medesimo livello, o presso a poco.

Ma, obbietterà qualcuno, come mai Leonardo che tutto sapeva e tutto prevedeva, avrebbe dimenticato una circostanza così importante? Il Manchot ha preveduto l'obbiezione ed ha pronta la risposta. Leonardo non può aver trascurato questa circostanza; l'inconveniente è dovuto, senza dubbio, ai mutamenti avvenuti nella sala del refettorio coll'andar dei secoli, mutamenti pei quali deve esser stato di molto abbassato il pavimento. Chi volga uno sguardo alle due porte del salone s'accorge che al disopra dei loro coronamenti, e per tutta la loro larghezza, il muro è di più recente fattura, il che vorrebbe dire che esse porte furono abbassate.

Qui il Manchot non ricorda una circostanza, messa in rilievo da Luca Beltrami nel suo recente riassunto delle vicende del Cenacolo, che cioè, quando il Monastero delle Grazie fu convertito in caserma, a scongiurare gravi pericoli pel capolavoro Vinciano, Andrea Appiani, Commissario per le belle arti, fece murare gli accessi al refettorio, ma non molto tempo dopo dovette farne riaprire uno, onde evitare pericoli maggiori. Questi rimaneggiamenti, indipendenti da un abbassamento del suolo, potrebbero mettere sulla via per rendersi ragione di quanto il Manchot ebbe a notare al di sopra di quelle porte.

Ma l'Autore aggiunge qualche altro argomento. Un tempo (cioè a mezzo il secolo XVII) i monaci di S. Maria delle Grazie, per avere una più comoda comunicazione colla cucina, aprirono sotto la figura del Cristo una porta la cui estremità tocca la tovaglia della mistica tavola. Se il pavimento fosse stato allora all'altezza d'oggi, quella porta non avrebbe avuto bisogno d'arrivare fin là, non avrebbe nemmeno superato l'altezza del rivestimento in legno delle pareti. S'aggiunga inoltre che in siffatti refettori soleva correre, tutt'intorno, un piano rialzato sul quale, come si vede nella Certosa di Pavia, eran disposte tavole e panche.

In conclusione tutto lascia supporre che al tempo di Leonardo, all'osservatore del Cenacolo fosse offerto, o in un modo o nell'altro, un punto di veduta più alto che non al presente, il quale con poca fatica e con poca spesa, potrebbe essere oggi riattivato quando, al posto delle sedie, si ponga un palchetto con alcuni gradini, eventualmente movibile per via di rotelle. Si farebbe con ciò un prezioso regalo a tutti i sinceri amatori del bello.

* * *

All'architetto Manchot rispose con brio il signor Martino Schüz. Alla coincidenza del piano dell'osservatore con quello del dipinto lo Schüz non attribuisce importanza, se non quando si tratti di quadri da cavalletto: ma le opere di grandi dimensioni hanno tutt'altre esigenze.

L'abile adattamento della composizione entro la stanza, la quale, colle membrature del soffitto a cassettoni e colle pareti laterali, mirabilmente s'accorda coll'architettura del Refettorio, ed è assai più complicata che a prima veduta non si creda, basta a tutte le esigenze giustificabili di un occhio abituato alle leggi della prospettiva. Chi si abbandona all'impressione del dipinto è subito trosportato nell'illusione la quale interrompe il corso d'ogni altro pensiero. Questo, precisamente Leonardo ha voluto. Le grandi proporzioni ingannano l'osservatore sul suo punto di veduta; egli crede di trovarsi nella sala ritratta dal pennello dell'artista; non pensa neppure di non essere sullo stesso piano della tavola, non s'accorge che guarda dal basso, nè che tavola, uomini e cose gli appaiono raccorciate. Una grande pittura murale non deve essere presentata, come un panorama, all'altezza dell'occhio, ma deve star sopra agli osservatori perchè tutti ne godano, nel tempo medesimo, la visione.

Se si dovesse osservare il Cenacolo come pretende il Manchot, un visitatore alla volta dovrebbe essere ammesso nel Refettorio, e porsi nel mezzo della lunga sala così alto che il suo occhio si trovasse sul medesimo piano orizzontale dell'occhio del Cristo. Ma quand'anche ciò avvenisse, il punto di veduta sarebbe ugualmente falso, e un'altra impressione penosa proverebbe il riguardante non vedendo più coincidere le linee convergenti del soffitto dipinto collo scorcio delle pareti del Refettorio.

Ciò posto, l'essere stato una volta il pavimento del Refettorio più alto o no, poco importa allo Schüz. Ad ogni modo gli argo-

menti del Manchot su questo punto non lo persuadono e di ben poco rilievo gli sembra l'addotto esempio della Certosa di Pavia, perchè, quand'anche nel Refettorio delle Grazie avesse esistito intorno alle pareti un piano rialzato, il dislivello sarebbe stato, al massimo, d'un mezzo piede. Dubita assai che il palco a rotelle immaginato dall'architetto di Francoforte contribuisca ad aumentare il godimento dell'osservatore e ne aiuti l'illusione. Nessun apparato, esclama lo Schüz, deturpi, per carità, la sacra sala, la quale fu già, pur troppo, testè deturpata da una barricata a vetri (*Absperrungsgerüst mit den Glascheiben!*). Su questo punto stia quieto il signor Schüz, chè la parete a vetri, se pur fu studiata, non venne ancora decisa, e tanto meno eseguita. (E. Verga).

MANTOVANI DINO, *Le fonti di Leonardo.* « La Stampa » Torino, 27 novembre 1907.

Dono del Prof. E. Solmi.

Recensione dell'opera di E. Solmi.

MARKS ALFRED, *Leonardos drawings at Windsor.* « The Athenaeum », 6 luglio, 23 novembre e 30 novembre 1878.

Copie trasmesse dal Prof. G. Uzielli.

A complemento d'un articolo sul medesimo soggetto da lui pubblicato sull'*Athenaeum* del Febbraio 1878, l'Autore riferisce il passo delle Memorie dell'Evelyn (da noi riferito nel 1° fascicolo della « Raccolta Vinciana ») il quale dà la prova evidente che Lord Arundel non acquistò il volume dei disegni Vinciani da Galeazzo Arconati.

Annuncia l'impresa iniziata dal signor Stephen Thompson di fotografare i disegni vinciani di Windsor e si augura che ne venga intrapresa pure la pubblicazione. — In altro fascicolo si descrivono le prime riproduzioni eseguite.

MICHEL EMILE, *Le dessin chez Léonard de Vinci.* Nel volume: « Nouvelles etudes sur l'histoire de l'Art », Paris, Hachette, 1908; 8°, p. 359.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Tra i problemi leonardeschi, il disegno è quello che merita maggior attenzione. In Leonardo le qualità del disegnatore superano quelle del colorista; ogni descrizione a lui sembra incompleta, egli vuol vedere il suo pensiero figurato e il disegno è il

suo linguaggio. Il Michel si propone di studiare se le serie dei disegni di Leonardo, come le note sparse dei suoi manoscritti, non presentino, per avventura, fra di loro un concatenamento logico come elementi formali di una dottrina. I disegni più interessanti a quest'uopo sono quelli eseguiti dal Maestro o per propria istruzione o per preparazione a qualche opera. La massima predilezione dell'artista è per lo studio del corpo umano: meglio d'ogni altro ha cercato di dare a questo studio il carattere ad un tempo scientifico ed estetico. Nei suoi disegni è sempre creatore; ognuno di essi ha il valor suo proprio, ma nel loro insieme derivano da un piano razionale, comprendono gli elementi d'un metodo scientifico; non solo tendono ad abituare l'occhio dell' artista a veder bene, ma vogliono anche coordinare e raffrontare le diverse forme. Qui l'Autore cita parecchi esempi d'onde si ricava che i disegni di Leonardo offrono un materiale meraviglioso di sistematici raffronti fra le figure umane con graduali passaggi dal bello al grottesco e viceversa dal grottesco al divino. Perciò Leonardo si compiace nel decomporre i diversi movimenti del corpo umano secondo il loro procedere naturale. La fotografia istantanea è venuta a confermare l'esattezza assoluta dei movimenti, anche rapidissimi, analizzati da Leonardo. La disposizione a scomporre col pensiero e a riprodurre col disegno tutte le fasi d'un movimento o tutti gli aspetti d'una figura, è caratteristica in Leonardo, e trova riscontro in tutti i campi in cui egli ha esercitato la sua attività. D'ogni problema egli vuol vedere tutte le analogie e tutti i contrasti. L'Autore s'inoltra quindi in osservazioni generali sul genio di Leonardo che meno ci interessano. (E. Verga).

MONETTI V., *Giacomo Carrara e la Cena di Leonardo*. Nel volume « L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara ». Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1897.

Dono del Cav. Francesco Gaffuri.

Ricorda un manoscritto in cui Giacomo Carrara, il fondatore dell'Accademia di Bergamo, ha espresso le sue idee nella questione dei restauri del Cenacolo che per mezzo secolo appassionò gli artisti italiani e stranieri. Il gentiluomo bergamasco, appoggiandosi a fatti di cui fu testimonio oculare, spiega molte cose che sfuggirono al Bossi, e giudicando appassionatamente dei meriti e dei demeriti dei diversi restauratori riabilita la memoria

del pittore Mazza. Chiama quella del Bellotti un' ignobile deturpazione. Ricorda l'opposizione fatta al Mazza da molti pittori milanesi, e specialmente dal Londonio, appoggiato anche dal Bossi, opposizione che il Carrara crede inspirata da chauvinismo. Contraddice energicamente le asserzioni del Bossi che il Mazza abbia proceduto ad un raschiamento generale del dipinto *ad olio,* vi abbia steso una mistura di terra d'ombra, ed abbia poi ridipinto da capo a fondo il Cenacolo, rispettando solo tre teste d'apostoli. Sostiene invece che il Mazza abbia solo cercato di pulire non di restaurare il Cenacolo. (E. Verga).

MONTI SANTO, *Albero ossia discendenza della famiglia da Vinci.* [Estratto del « Periodico della Società Storica comense »], Como, Bertolini-Nani, 1909, 8°, pag. 32, con tavola.

Dono dell'Autore.

Fa parte delle notizie sopra la vita e le opere di Leonardo raccolte dal Conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico, passate all'Archivio Cigalini, ed ora possedute dal Dr. Monti. Il lavoro del Rezzonico costituisce un grosso volume cartaceo del quale sarà bene dar qui la divisione: 1) Passi di scrittori diversi su Leonardo, con eruditissime note, p. 300. 2) Trascrizione e commenti della lettera 84 nella « Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, tomo II, Roma, 1757. 3) La « Cena » di Leonardo: lettere del P. V. M. Monti. 4) Delle opere attribuite a Leonardo nella Chiesa e Convento delle Grazie, p. 100. 5) Dei pittori che hanno copiato il Cenacolo e delle copie esistenti in Francia e nella Spagna. 6) Dei diversi restauri del Cenacolo, pag. 60. 7) Trattato della Pittura di Leonardo, pag. 16. 8) Osservazioni fuggitive su alcune parole contenute nel primo Tomo del *Voyage d'un François en Italie*, p. 2. 9) Leonardo e Lodovico il Moro, pag. 60. 10) Disegni di Leonardo, pag. 28. 11) Naviglio, pag. 20. 12) Giovanni Cinelli e Antonio M. Biscioni nella *Toscana letterata*. - M. S. nella Bibl. Magliabechiana. *Leonardo da Vinci* p. 12. 13) Elogio di Leonardo scelto da D. Antonio Durazzini, stampato dall'Allegrini, pag. 4. 14) Lettera di A. M. Bandini al Rezzonico, p. 4. 15) Scelta d'elogi e testimoni d'uomini illustri spettanti a Leonardo, p. 200. 16) Scolari di Leonardo, p. 34. 17) Parte di una lettera diretta a M. Mariette 4-X-1738 e poesie di Leonardo, p. 8. 18) Opere di Leonardo esistenti in Firenze, p. 20. 19) Altre lettere di A. M. Bandini, p. 4. 20) Lettere del P.

Ireneo Affò al Rezzonico, p. 4. 21) Altra lettera Bandini, p. 2. 22) Sulle circostanze e morte di Leonardo, p. 48. — Qui il Monti giudica di singolare importanza la relazione della visita a Leonardo in Amboise fatta dal De Beatis, la quale è oramai notissima per il volume del Pastor assai più che per il cenno datone dall'Armstrong. Cfr. « Raccolta Vinciana » fasc. 3°, p. 79. 23) Osservazioni sulla Vita di Leonardo scritta dal Vasari, p. 16. 24) Albero e sua discendenza dalla famiglia dei Vinci fatto da G. B. Dei per incarico del Rezzonico: coll'arme a colori dei Vinci e la Morte di Ugolino, opera di Pierino da Vinci scultore, attribuita fin'ora erroneamente a Michelangelo, p. 60. La prima parte di questa genealogia fu riferita dalle *Serie di ritratti di uomini illustri* n. XXV ma il resto non devesi alle carte dell'Oltrocchi, che, come scrisse l'Amoretti, le avrebbe comunicate al Rezzonico per illustrare la vita scritta da Paolo Giovio, bensì a quelle raccolte dal Rezzonico che le ebbe direttamente da Firenze dal Dei, e assai probabilmente, ritiene il Monti, le comunicò all'Oltrocchi.

L' « Albero » del Dei non sembra aggiungere ormai gran che a quanto sappiamo dall' Uzielli e da altri. (E. Verga).

MORLAND JACQUES, *Le maître de Léonard de Vinci.* Andrea Verrocchio: « Mercure de France », Paris, 1 aprile 1908.
Dono della Direzione del « Mercure de France ».

Prende argomento da recenti pubblicazioni sul Verrocchio per dichiarare che la fama del discepolo lo oscurò ingiustamente giacchè l'autore del *Colleone* merita d'esser noverato tra i grandi maestri. Vasari per il primo, preocupato di far risaltare la grandezza precoce di Leonardo, insinuò l'impressione che il maestro fosse un artista secondario. Trova esagerato l'entusiasmo del Vasari per la precocità del Vinci, che si riscontra in molti altri artisti della Rinascenza. Contesta che, come dice Vasari, dopo il famoso angelo dello scolaro, non volesse più dipingere. L'Autore deplora la esagerazione con cui il Müntz depresse Verrocchio per esaltare di più Leonardo, come se questi avesse bisogno di tale artificio. Trova detestabili le opere del Müntz e dice che è tempo di dimenticarle. L'Autore rifugge dall'accettare la conclusione del Müntz che lo sviluppo del genio del Verrocchio sarebbe dovuto all' influenza di Leonardo. Non disconosce tuttavia l'affinità di stile e di ispirazione dei due artisti. Ma l' influenza riportata da Leonardo dallo studio del Verrocchio è più grande che non si

creda. Le belle teste di donna che il Vasari dice disegnate da Verrocchio e da Leonardo imitate, sono nelle raccolte ancora attribuite a Leonardo, e Müntz si scandalizzava al solo pensiero che potessero supporsi del maestro. Invece gli studi moderni hanno provato che quei volti femminili, d'una bellezza sì dolce, colle palpebre basse e lo sguardo languido e misterioso, quei volti a cui dopo Leonardo, tutte le scuole si inspirarono, son proprio di Andrea Verrocchio. (Cfr. *Jewett Mather*, *Mackowski*). (E. Verga).

NEGRI GAETANO, *Leonardo da Vinci e il Castello di Milano.* Nel volume: « Segni dei tempi », Milano, Hoepli, 1897; 8°, p. 451, pp. 3-44.

Dono del dott. Ettore Verga.

Recensione, ricca di luminose osservazioni originali, dell'opera di Müller Walde su Leonardo (1894) e dei due volumi del Beltrami e del Gen. Del Mayno sul Castello di Milano (1894).

NOYES ELLA, *The Story of Milan,* illustrated by Dora Noyes. London, Dent, 1908; 8° picc., p. 403, ill.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Elegante volumetto narrante la storia politica e artistica di Milano, illustrato con gustosi disegni a penna di una delle due autrici. Non parla molto di Leonardo e ripete cose note. Tocca dell'influenza di lui sui pittori lombardi, e parla dei discepoli. A proposito del Duomo accenna ai disegni e modelli di Leonardo non accettati. Descrive il Cenacolo, non trascurando la testa di Cristo di Brera. Non crede all'asserzione del Vasari che i ritratti dei Duchi nella Crocifissione del Montorfano siano di mano di Leonardo. (Cfr. Cavenaghi). (Maria Albani).

OBERHUMMER D.r EUGEN, *Leonardo da Vinci and the Art of Renaissance in its relations to Geography.* « The Geographical Journal », May 1909, p. 540-569.

Dono della « Royal Geographical Society » di Londra.

Questo interessante lavoro, nella parte che riguarda Leonardo, si divide in tre capi: nel 1° l'Autore studia l'opera cartografica del Vinci; nel 2°, il più ampio, le dottrine fisiche di lui, nel 3° il suo amore per le Alpi. Il primo capo è il più importante perchè

concerne un aspetto dell'attività di Leonardo che gli studiosi hanno fin'ora considerato solo di sfuggita. L'attenzione maggiore fu rivolta al rozzo schizzo, del mappamondo, edito prima dal Major colla data 1513-1514, specialmente perchè si supponeva che ivi comparisse per la prima volta il nome *America;* credenza sfatata dopo la scoperta della grande mappa di Waldeseemüller, del 1507. A quel meschino disegno che, quand'anche fosse autentico, sarebbe sempre una copia di terza e quarta mano, l'Oberhummer attribuisce scarso valore, mentre invece ritiene di somma importanza gli altri disegni cartografici contenuti nei manoscritti vinciani, i quali non sono copie, ma sono tracciati esattamente sul luogo. Le tre carte della raccolta di Windsor, quella della parte Nord-Ovest della Toscana, quella della Toscana orientale e quella delle Paludi Pontine, sono di una perfezione che non ha riscontro in quei tempi. Più pregevole ancora è la Pianta d'Imola dove i muri, i ponti, le strade e perfino i singoli edifici sono, colla massima chiarezza, rappresentati in un disegno strettamente geometrico e con una orientazione perfetta. Questo piano fu fatto per uso di Cesare Borgia, e probabilmente al Valentino furono destinate anche le tre altre carte, dove non è scrittura a specchio. Gli altri piani dei manoscritti hanno il carattere di schizzi frettolosi, fatti per uso personale dell'Autore, come Milano, i laghi di Lecco, Annone e Pusiano, vari corsi di fiumi in Italia e Francia. Queste mappe speciali e piante di città danno a Leonardo un posto eminente nella storia della Cartografia, sia perchè sono basate sull'esame diretto, sia per la tecnica affatto nuova per quei tempi. Ben poche piante di città esistono anteriori al secolo XVI, e anche nel XVII, e perfino nel XVIII, predominano le vedute prospettive senza alcun fondamento geometrico: la più antica di Londra è del 1530-40, contemporanea alla più antica di Parigi quella di Sebastiano Münster, e sono disegnate secondo il costume popolare del tempo.

Delle dottrine di Leonardo nel campo della Geografia fisica l'Oberhummer fa una chiara esposizione sintetica, basandosi sugli studi già noti, in gran parte italiani, che completa con osservazioni e raffronti originali. Ne indichiamo brevemente i punti principali. Posizione della terra considerata come pianeta e centro dei corpi celesti che accompagnano il sole. Concetto della forma sferica della terra ancora molto incerta ai tempi di Leonardo, e fino al viaggio di circumnavigazione di Magellano. Spiegazione della salsedine del mare. Movimenti del mare e teoria del moto

delle onde della quale Leonardo fu fondatore. Spiegazione del flusso e riflusso per mezzo della circolazione d'acque nell'interno della terra. Opinione di Leonardo sulle correnti marine. Correnti sotterranee e teorie dell'ascesa dell'acqua nelle medesime precorrenti quelle di Harvey. Azione meccanica dell'acqua corrente. Indagine sulle cause della formazione dei laghi. Attribuzione dei cambiamenti morfologici della superficie terrestre all'azione dell'acqua, che rende Leonardo precursore dei Nettunisti. Discussione della teoria sull'origine dei fossili. Effetti dell'erosione anche nell'interno della terra. L'Autore vuol far rilevare la meravigliosa originalità delle investigazioni di Leonardo sui movimenti dell'acqua che costituiscono la parte più importante della sua opera geografica. Cognizioni meteorologiche: cause ed effetti dei venti. Cause della pioggia. Indagini sull'umidità. - Dopo un cenno sull'alpinismo di Leonardo che, secondo l'Autore, deve essere inteso in un senso limitato, segue uno studio sull'opera di Alberto Dürer nei rapporti della geografia. (E. Verga).

PANTINI ROMUALDO, *Leonardo e la macchina per volare.* « Corriere della Sera », 25 luglio 1908.

Gli studi sul volo non erano per Leonardo che la base per la sua macchina per volare. Tuttavia i Leonardisti hanno sempre affettato un certo scetticismo: il Govi stesso, pur ammirando la straordinaria fecondità, credeva che quegli studi nulla valessero pel conseguimento dello scopo. Ma dovette ricredersi quando il foglio 83 del Manoscritto B, all'Istituto di Francia, gli rivelò che Leonardo aveva intuito *l'elicottero* cioè il principio del propulsore a elica per volare. (Cfr. questo Bollettino, sotto *Govi*). Questa applicazione intuitiva del propulsore a elica ha riscontro nell'invenzione del paracadute sicuramente definita, e illustrata forse in un impeto profetico accanto agli studi e schizzi per mostrare come si possa valutare e pesare la forza muscolare dell'uomo. L'illusione grande di Leonardo fu forse quella che la forza muscolare dell'uomo, essendo superiore alla sua necessità, bastasse a mettere in moto le grandi ali da lui ideate. All'intuizione dell'elica e del paracadute (parti oramai essenziali dei moderni aeroplani), si aggiunge in Leonardo la visione precisa e lucida del *più pesante dell'aria.* Rileva altri principi di Leonardo adottati dagli studi moderni sull'aviazione, e fa voti perchè si procuri di costruire modelli delle macchine da lui ideate. (E. Verga).

PEDEVILLA AURELIO, *L'eclettismo e la notomia di Leonardo.* Castrocaro, Barboni, 1899; 8° gr., p. 14.

Acquistato.

Divagazioni di scarso interesse.

PELADAN SAR, Un idealisme experimental. *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits.* « Mercure de France », 16 gennaio e 1° febbraio 1908.

Dono della Direzione del « Mercure de France ».

Lavoro piuttosto farraginoso e difficile a riassumere. Ricco tuttavia di affermazioni originali. Solo, tra i grandi spiriti del suo tempo, Leonardo non appartiene all'Umanesimo. Non sapeva il greco e poco il latino; delle scarse sue cognizioni linguistiche son prova gli elenchi lessicali che s'incontrano nei suoi manoscritti, simili a compiti scolastici. (A quest'ora, letti gli studi di Luigi Morandi, sul valore di quegli elenchi, il Péladan avrà, crediamo, cambiato opinione). Leonardo stesso deplora che il non essere umanista costituisca per lui un demerito. Ma egli esce dalle Biblioteche per interrogar la natura. La sua originalità profonda si manifesta nel suo disprezzo per il meraviglioso; egli ammira le Norme e non l'Accidente.

Leonardo crede in Dio e dà la ragione della sua credenza: ma per lui la legge divina non si appoggia sulle tavole d'un ierofante ebreo: essa è viva e noi la sentiamo incessantemente in noi e intorno a noi. Anche in religione Leonardo è un riformatore e ci libera dalla Bibbia, tesi dalle mille soluzioni, dice il Péladan, codice pronto a giustificare ad un tempo il giusto e l'iniquo.

Per Leonardo il Cosmos sostituisce il libro sacro; non c'è altro testo che la creazione: in essa l'uomo troverà Dio; lo scienziato è il nuovo interprete fra il mistero e noi.

Quanto all'etica, la saggezza è, per Leonardo, figlia dell'esperienza. La saggezza dell'anima è il bene supremo per l'uomo cosciente e consiste nel dispregio delle ricchezze e nell'abborrimento dell'ambizione. Il beneficio della vita e la bellezza del mondo sono la ricchezza suprema: chi non pregia la vita, per sè stessa, non la merita. Leonardo ha veduto che il grande elemento del dolore umano nasce fra il desiderio e la speranza e ci fa sacrificare il presente al futuro.

Leonardo possiede il senso morale che mancava all'Italia del

suo tempo. Vuole frenato l'istinto, dissuade dal cercar le soddisfazioni materiali; ad ogni sua sentenza si afferma la dignità del carattere. Non subisce il contagio dell'esempio che ai suoi tempi faceva ammirare anche il delitto e professa il rispetto della vita sotto tutte le sue forme. La brutalità e la perversità umana lo sdegnano: non sa adattarsi al pensiero che esseri grossolani e scostumati abbiano lo stesso organismo degli uomini superiori: il che vuol dire, spiega Péladan, che disprezzando l'uomo ordinario, non conobbe Platone e la teoria del *daimon* la quale considera l'uomo dotto e saggio come essere intermedio fra la nostra specie e la divinità, nè la dottrina aristotelica che suppone più differenza tra uomo e uomo che tra il genere umano e la specie animale.

Per Leonardo il genio solo è l'uomo e l'umanità non ha ragion d'essere se non in quanto dà occasione al nascimento e allo splendore di quello.

Perfino Gabriele d'Annunzio chiamò Leonardo *Mago*. Invece nei manoscritti di Windsor si trova la ripulsa completa delle scienze occulte: la negromanzia chiama la più stupida delle occupazioni umane; rigetta la chiromanzia; non concepisce l'apparizione degli spiriti. Eppure l'Umanesimo non aveva ancora cacciato da sè questi *cauchemars*.

Leonardo, come genio ariano, dice Péladan, è antisemita. Ciò non confessa egli esplicitamente nelle sue note, ma lo provano le sue caricature schizzate durante le sue passeggiate nel ghetto. (E. Verga).

PÉLÉRIN JEAN (VIATOR), *De artificiali perspectiva*. (Pubblicazione in fac-simile dall'originale del 1500). Paris, Tross, 1860.
Dono del Sen. Luca Beltrami.

PERALI PERICLE, *Tovaglie e mantili di Perugia* (sec. XIII-XIV) *con segni e simboli magici*. Collezione del prof. Mariano Rocchi. Perugia, Cooperativa, 1907; 8°, pag. 24, ill.
Dono del Prof. Mariano Rocchi.

Leonardo nella « Cena » avrebbe riprodotto una tovaglia dell'industria tessile perugina, la quale fioriva nella metropoli umbra fin dal secolo XIII. (Cfr. *Errera*).

PICOZZI G. B., *I frammenti del trattato sul linguaggio di Leonardo da Vinci*. « L'Unione », Milano, 25 gennaio 1909.

Ampio riassunto degli studi di Edmondo Solmi sul « De Vocie ».

POYNTER J. EDWARD, *Our Lady of the Rok.* « The Art Journal », London, August, 1894.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

L'Autore sostiene che « La Vergine delle Roccie » di Londra, sia l'opera originale di Leonardo. È la confutazione di un articolo precedente del Dott. Richter. Come prova egli porta gli stessi argomenti, rivolti a suo favore.

Innanzi tutto dice che il quadro della Galleria Nazionale non può essere una copia, perchè troppo differisce da quello di Parigi. Nè queste differenze possono attribuirsi a trascuranza del copista, perchè sono essenziali e volute, come si può vedere dai disegni che la precedono. La figura di Gesù, pur essendo uguale nell'azione, è diversa nella prospettiva: nel quadro del Louvre è vista dal disotto, e lo stesso può dirsi della mano sinistra della Vergine. Di più la posa di S. Giovanni è assolutamente diversa nei due quadri. Delle teste, quella della Vergine è la sola che conserva la stessa posa. Perciò l'uso della parola *copia* è da ritenersi inesatto. Leonardo conservò uguali nei due quadri il motivo e le linee principali: ma diversamente trattò i dettagli.

Sir E. J. Poynter non ammette facilmente la superiorità del quadro del Louvre, come vorrebbe il Dott. Richter.

Questi che esaminò il quadro di Londra fuori dalla cornice e senza vetro, potè constatare che parecchi sono i punti mal ritoccati. L'Autore però fa osservare che anche nel quadro del Louvre sono molti restauri, fra i quali cita ad esempio la spalla ed il braccio di S. Giovanni che non reggono al confronto con quelli di Londra. Col Dott. Richter egli è d'accordo sulla maniera perfetta con cui, nella pittura del Louvre, sono trattati i fiori.

Conclude ritenendo il dipinto della Galleria Nazionale un'opera giovanile di Leonardo che risente ancora la scuola del Verrocchio; mentre il quadro del Louvre inizia già il tipo ideale, su cui il Vinci formerà il suo stile.

In questo l'Autore è in completo disaccordo col giudizio del Frizzoni, che trova nel quadro del Louvre: « la sovrana finezza e perfezione d'indole fiorentina ». (Cfr. *Richter*). (Antonia Braschi).

RACCOLTA VINCIANA. Articoli annuncianti o descriventi la Raccolta.

« Bollettino della Società Pavese di Storia patria », novembre 1908: recensione del 4° fascicolo.

« La Tribuna » : Ampio resoconto del barone A. Lumbroso, sulla lettura di Ettore Verga, illustrante la Raccolta Vinciana, davanti alla 7ª sezione del Congresso storico in Berlino.

« Archivio storico italiano », 1908. Relazione di G. Degli Azzi sul Congresso suddetto.

« Rivista di Roma »: A. LUMBROSO, *Gli Italiani al Congresso storico internazionale di Berlino.* Ampio resoconto della lettura suddetta.

« Monatshefte für Kunstwissenschaft », october 1908: *Die Raccolta Vinciana.* Articolo di ERNST STEINMANN con apprezzamenti assai lusinghieri.

« Sep. Aftr. af Noyk Mag. f. Laegev », 1909, n. 5 (Magazzino di medicina di Norvegia): *Smoatraek fra Lionardo da Vinci forskningen.* (Piccoli tratti dell'indagine su Leonardo da Vinci). Articolo, assai benevolo, di H. Hopstock.

RAFFAELLI I. F., *Les promenades d'un artiste au Musée du Louvre.* Préface de Maurice Barrés. Paris, Bibliothèque des Annales politiques et lettéraires, 1908; 8° gr., p. 176, ill.
Dono del sig. A. L. Wolynski.

Poche righe sulla Gioconda che è riprodotta in tavola separata, e sul frontispizio. Si riproduce anche il disegno di Ingres, La morte di Leonardo da Vinci, tra le braccia di Francesco I.

RAVAISSON MOLLIEN CHARLES, *Sur quelques unes des recherches scientifiques contenues dans les manuscrits de Léonard de Vinci.* Lettera al Presidente dell'Accademia delle Scienze « Comptes rendus de l'Académie des Sciences », 19 settembre 1881.
Dono dell'Accademia delle Scienze di Parigi.

Nel medesimo Codice B dell'Istituto dal quale G. Govi tolse il disegno dell'elicottero, l'Autore ha trovato (fol. 6 r.) la descrizione d'un processo per la percezione dei suoni lontani, processo presentante un'analogia con uno di quelli immaginati negli ultimi anni i quali hanno preceduto la scoperta del telefono elettrico: « Se fermerai il tuo navilio e metterai la testa duna cerbottana

inellacqua e laltra stremità ti metterai al orechio sentirai i navili lontani assai datte, equelmedesimo farai ponendo ladetta testa di cerbottana in tera essentirai chipassa lontano datte ». (E. Verga).

RAVIGNEAUX POL, *Léonard de Vinci [1452-1513 (sic)] et l'aviation.* « La Vie automobile », Paris, 26 dicembre 1908.
Dono del sig. Ch. Ravaisson-Mollien.

Riproduce alcuni brani, accompagnati da relativi disegni, colle teorie sul volo, dai Manoscritti dell'Istituto di Francia pubblicati dal Ravaisson Mollien.

Riproduce anche i disegni di macchine per volare. (B. 74 e B. 79), e l'elicottero (B. 83).

REY ETIENNE, Les Ancêtres des aviateurs. *Léonard de Vinci.* « Supplément litteraire », Paris, 2 gennaio 1909.
Dono del Prof. G. Gallavresi.

Ricorda come Leonardo iniziò le sue esperienze per la locomozione aerea, basandosi sul principio del « più leggero dell'aria » ma poi abbandonò questo principio che non trova alcuna analogia nella natura, per basarsi sul contrario di cui la natura ci dà l'applicazione nel volo degli uccelli. Mette in rilievo la meravigliosa precisione degli studi leonardeschi su questo argomento in quanto hanno rapporto colle leggi sulle quali si basa l'aviazione. Tocca anche del motore ideato da Leonardo. (Cfr. *Govi G.*).

RICCI CORRADO, *Il Cenacolo di Leonardo.* « Corriere della Sera », 3 agosto 1899.

Raffronti e osservazioni varie e geniali. L'Autore ritiene il Cenacolo dipinto ad olio.

— *Le Meduse degli Uffizi.* « Vita d'Arte », Siena, gennaio 1908.
Dono dell'Autore.

È qui pubblicato intero ed illustrato l'articolo, di cui era uscito un brano nel « Marzocco ».

Il Ricci dimostra che la Medusa su *rotella* di Leonardo di cui parla il Vasari non poggia su basi storiche molto solide: ad ogni modo sarebbe stata portata a Milano tra il 1494 e il 1500.

La Medusa degli Uffizi attribuita a Leonardo da un inventario del 1784, per riferimento a un brano del Vasari in cui parla di

un'altra Medusa cominciata dal Vinci ad olio e lasciata incompiuta, non può essere affatto identificata coll'originale leonardesco da ritenersi pur troppo scomparso dopo il 1568, alla quale epoca era registrato ancora in un inventario del guardaroba ducale: ma fu lasciata in testamento al Granduca da Ippolito de Vicq, sullo scorcio del Secolo XVI e negli inventari, fino a quello del 1784, fu riconosciuta per opera fiamminga. E fiamminga è senza dubbio alcuno e opera d'uno dei più valorosi animalisti del Nord, come prova la meravigliosa esecuzione dei serpenti in confronto a quella debolissima dal volto meduseo, l'essere disposta sopra un piano orizzontale, il che contrasta colla tradizione italiana, che rappresentò sempre la Medusa su linea verticale, e l'essere dipinta su legno olandese. (E. Verga).

RICHTER J. P., Critical studies on pictures of the National Gallery. *I. Leonardo da Vinci.* « The Art Journal », London, Juni, 1894.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Il giudizio ultimo sulla questione, quale fra le due « Vergini delle Roccie » quella del Louvre e quella della National Gallery sia il lavoro originale di Leonardo, non può essere basato che su un confronto critico delle due opere.

La prima cosa che colpisce nel paragone è la testa dell'angelo: nell'originale di Parigi, l'angelo indica con la mano destra S. Giovanni, mentre il braccio sinistro, che regge Gesù, si intravvede, perfettamente modellato, sotto un velo. Nel quadro della Galleria Nazionale tutto è semplificato. Il velo è trasformato in stoffa pesante e la mano è nascosta dalla testa di Gesù. Inoltre la posa della testa è diversa nei due angeli. Nel quadro di Londra gli occhi sono abbassati; mentre in quello di Parigi fissano lo spettatore.

Simili varianti si notano nell'esecuzione del paesaggio. In quello di Parigi i fiori sono studiati, in tutti i loro dettagli, con profonda conoscenza botanica: nel quadro di Londra sono elementi trascurati.

Altri punti che, secondo l'Autore, provano l'inferiorità dell'opera della Galleria Nazionale, sono le figure dei due bambini. Nella pittura di Parigi le mani offrono una delicatezza di modellato, che non si riscontra affatto nell'altra, e così pure la mano destra della Vergine. Nel quadro di Parigi essa posa sulla spalla di

S. Giovanni, snella nella sua forma, ma con movimento che esprime una volontà, mentre nell'altro si appoggia con fredda forma accademica.

Ancora una cosa colpisce l'osservatore: ed è la diversa maniera con cui sono trattati i capelli, che nel quadro di Londra appaiono, non come cosa vitale, ma danno l'impressione di una parrucca.

L'Autore conclude dicendo, che sarebbe diminuire il valore di Leonardo, attribuendo al suo pennello il quadro di Londra. Anche in questo sono apparenti alcune qualità della Scuola leonardesca, ma espresse in forma troppo debole ed incerta. (Cfr. *Poynter*). (Antonia Braschi).

ROSCOE WILLIAM, *Vie et Pontificat de Léon X*. Ouvrage traduit de l'anglois par F. Henry, 2e edition, Paris, 1813; 4 volumi.

Dalla Biblioteca dell'Archivio Storico.

Parla in diversi punti di Leonardo e delle sue opere; in particolare del Cenacolo, dell'invidia di Michelangelo, del Cartone per la Battaglia d'Anghiari. Dubita dell'andata di Leonardo a Roma durante il pontificato di Leone X, asserita dal Vasari. Giudica in modo meschino l'attività di Leonardo fuori della pittura, come se le occupazioni di lui avessero consistito tutte in passatempi inutili!

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Monumenti dei Botta in Tortona*. [Estratto dal Bollettino della Società per gli Studi di Storia, d'Economia e d'Arte nel Tortonese], Tortona, 1908; 8°, p. 23.

Accenni a Bergonzio Botta, segretario di Lodovico il Moro, e all'opera di Leonardo nella festa pel matrimonio di G. Galeazzo Sforza con Isabella.

— *Quel che fosse l'altare della Immacolata Concezione colla Vergine delle Roccie di Leonardo, e le origini sue nell'Arte lombarda*. « Arte e Storia », Firenze, dicembre 1908.

Dono dell'Autore.

Ribadisce il concetto, da lui tante volte sostenuto, che la tavola della Vergine delle Roccie, da Leonardo dipinta per gli scolari dell'Immacolata in S. Francesco Grande, doveva essere

piccola, se, come dicono Leonardo e De Predis nella famosa lettera a Lodovico il Moro, era fiancheggiato da *due angeli grandi* (quelli ora a Londra), avere insomma le dimensioni della tavola d'Affori che persiste a ritenere il prototipo. Si propone quindi il quesito se quel complesso artistico di un'ancona presumibilmente a stucco e dorata in cui si avesse nel mezzo un quadro d'esigue dimensioni (cm. 67 × 82: tavola d'Affori) e ai lati due tavole di m. 1.15 × 0,60, portanti ognuna un angelo sonante il violino e la mandola, rivolti verso la Madonna di mezzo, non avesse per avventura, quantunque in pieno Rinascimento, altri esempi in Milano. E ne trova due esempi nello stesso Civico Museo Artistico, nel Castello Sforzesco di Milano, in due altari o tabernacoli chiesastici in scultura colla medesima caratteristica di angeli di certe dimensioni disposti oranti o cantanti ai lati d'un quadretto centrale; uno dei quali tabernacoli, l'edicola fatta erigere verso il 1480 dal Capitano Tarchetta al servizio dello Sforza, si trovava proprio nella chiesa di S. Francesco Grande, a poca distanza dalla Cappella che fu poi degli Scolari dell'Immacolata. (E. Verga).

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Un quadro leonardesco disperso del Museo Settala.* « L'Osservatore Cattolico », Milano, 12 dicembre 1908. Dono dell'Autore.

Il dott. Sant'Ambrogio potè rilevare a tergo della tavola posseduta dal sig. Pisoni un suggello d'antica data colle insegne dei Crevenna nella partizione di destra, cioè un castello biturrito attraversato da una pianta di fava, e in quello di sinistra l'insegna dei Settala, con sette ali d'oro. Il che lo induce a ricordare come tra i nepoti del Canonico Manfredo Settala, fondatore del celebre Museo omonimo (già iniziato in parte dal protofisico Lodovico) era per l'appunto una Marta Settala andata sposa ad un Conte Carlo Antonio Crevenna, onde il pensiero che quella tavola fosse appartenuta al suddetto Museo così famoso a Milano nel secolo XVII. E infatti nella descrizione, in latino, del Museo Settala, fatta nel 1664 da Pier Maria Terzago, al N° 33 è elencata una tavola con questa scritta: « Mulier creditur Meretrix, opus magni illius pictoris Leonardi de Vinci ». Con questa *meretrix* l'Autore identificherebbe la donna ignuda, della tavola in questione, la quale dovrebbe aver seguito la sorte degli altri quadri di quel Museo, che, come è noto, passarono ai nipoti di Manfredo.

Poco si estende il Sant'Ambrogio sui meriti artistici del dipinto

pure dichiarandoli notevoli. Accenna inoltre che, pei fiori disposti intorno al ritratto, alcuno pensò ad un autore fiammingo, altri misero innanzi il nome del Sodoma e del problematico Giampetrino. (Cfr. per le polemiche intorno a questo dipinto: *Cook*, *Malaguzzi*, *Sfinge*). (E. Verga).

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Un quadro del Museo Settala di Leonardo da Vinci.* « Arte e Storia », Firenze, gennaio 1909.
Dono dell'Autore.

Ripete gli argomenti dell'articolo precedente con qualche aggiunta. Riproduce in fototipia il dipinto.

— *Una sentenza leonardesca latina e la sua interpretazione.* « L'Osservatore Cattolico », Milano, 9 gennaio 1909.
Dono dell'Autore.

È la sentenza scritta di traverso e quasi di sfuggita sulla Copertina del Codice L dell'Istituto di Francia. *Decipimur votis, tempore fallimur, sed Mors delenit curas, anxia vita nihil.* Rilevata anche dal Solmi che l'attribuisce, senz'altro, alla strage avvenuta nel 1480 per opera di Turchi, dei cittadini d'Otranto, accettando l'ipotesi già messa avanti dal Sant'Ambrogio stesso nel 1894. La sentenza figura scolpita sulla tomba di Serafino da Squillace, mandato da Sisto IV, Arcivescovo d'Otranto a sostituire l'Arcivescovo Pendinelli ucciso dagli Ottomani. L'Autore ripete gli argomenti da lui già addotti a sostegno della tesi ora accettata dal Solmi, e riaffaccia l'ipotesi di un viaggio di Leonardo ad Otranto.

— *La Cappella dell' Immacolata concezione in S. Francesco Grande e il quadro di Leonardo da Vinci.* « L'Osservatore Cattolico », Milano, 16 gennaio 1909.
Dono dell'Autore.

Sostiene che l'ancona dorata con figure in rilievo, colla Vergine delle roccie di Leonardo e i due *angeli grandi* del De Predis, non fu collocata originariamente nella Cappella di S. Francesco Grande, appartenente agli scolari dell'Immacolata, dove fu veduta dal Lomazzo, dal Torre, dal Gerli, e d'onde fu tolta nel 1785, ma bensì nella primitiva cappella a muro dell'Immacolata Concezione andata distrutta nel 1576, che sorgeva a sinistra e presso la Porta Maggiore del tempio. Questa Cappella originaria pel

culto dell'Immacolata era stata fondata de Beatrice d'Este, moglie di Galeazzo I e madre di Azzone Visconti, morta nel 1335.

Ciò premesso il Sant'Ambrogio suppone che in quell'antica originaria cappella il pristino altare degli scolari non dovesse uscire dalle pristine forme dei tabernacoli del Secolo XV di grandi angeli oranti o musicanti intorno ad un quadro di mezzo di ordinarie proporzioni. (Cfr. più sopra). (E. Verga).

SANT'AMBROGIO DIEGO, *Il quadro leonardesco del Museo Settala testè venuto in luce.* « Illustrazione italiana », 14 febbraio 1909, ill. Dono dell'Autore.

— *Note Bibliografiche.* Recensione del lavoro del Bonnamen. « Arte e Storia » febbraio 1909.

Dono dell'Autore.

— *Leonardo da Vinci e uno stendardo donato da Francesco I ad Orléans verso il 1518.* « L'Osservatore Cattolico », Milano, 3 aprile 1909.

Dono dell'Autore.

Ricorda e descrive lo stendardo processionale (metri 1.85 × 1.47) esistente nel Museo Giovanna d'Arco d'Orléans, che vuolsi donato da Re Francesco I alla Città di Orléans nel 1518. E pone innanzi l'ipotesi che possa averne fatto il disegno lo stesso Leonardo che, tra il 1516 e il 1519, abitava in Amboise come pittore di Francesco I. Invita gli studiosi vinciani a occuparsi dell'argomento.

SCHUBRING PAUL, *Mailand und die Certosa di Pavia.* « Moderner Cicerone » Stuttgart-Berlin-Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1904.

Dono dell'Autore.

Non è una guida pei viaggiatori comuni, ma per gli intendenti d'arte: ricca di osservazioni originali e di nuovi e opportuni raffronti. L'opera di Leonardo è trattata in varie parti con ampiezza. Precede una sintesi dell'influenza di Leonardo sulla scuola lombarda appoggiata ad un raffronto tra i preleonardeschi, i leonardeschi e i postleonardeschi nelle raccolte milanesi con frequenti richiami a dipinti esistenti in molte collezioni pubbliche e private d'altre città italiane e straniere. Lo Schubring conclude

che l'influsso di Leonardo, quantunque grande, non giunse però a mutar lo stile tradizionale lombardo. L'intero capitolo 5° è dedicato al Cenacolo, e la minuta e diligente descrizione è accompagnata di interessanti giudizi dell'autore e d'altri. Prendendo argomento dalla Madonna del Luini (N° 281 Ambrosiana) che dice copiata dal cartone della S. Anna di Leonardo nella Royal Academy, esamina questo cartone in rapporto al dipinto del Louvre. Cerca di riconoscere i disegni leonardeschi nella Collezione Ambrosiana. Delle numerosissime incisioni eseguite con molta cura son dedicate a Leonardo le seguenti: S. Anna del Louvre, disegno della S. Anna (Louvre), La Vergine, (nell'Annunciazione degli Uffizi), S. Giovanni Battista, disegno di Rembrandt dalla Cena, Testa di donna di scuola leonardesca, Ritratto di Francesco Melzi, idem, Disegno pel cavallo della Statua di Francesco Sforza, Ritratto di Massimiliano Sforza bambino, Caricatura, Sala delle Asse. (E. Verga).

SCHURÉ EDMOND, Le théatre de l'âme, 3ª serie. *Léonard de Vinci*, prècédé du rêve Eleusinien à Taormime. Paris, Perrin, 1905; 8°, p. 255.

Acquistato.

SCHÜZ MARTIN, *Zu dem Artikel Leonardo's Abendmahl von Architect B. Manchot.* « Münchener Kunstkritische Blätter », 8 febbraio 1909.

Vedi sotto *Manchot W.*

SEIDLITZ von WOLDEMAR, *Für eine neue Ausgabe vom Leonardos Traktat.* [Estratto dalle « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz »], Berlin, Cassirer, 1908; 8°, pag. 6.

Il trattato della pittura di Leonardo non ha avuto la dovuta diffusione in causa del suo difettoso ordinamento, che non fu fatto dall'autore, ma, sembra, la prima volta da un copista italiano del Secolo XVI che riunì la materia in gruppi affatto arbitrari. Di questo inconveniente soffrirono tutte le edizioni. Fonte della prima del Dufresne e delle successive fu il manoscritto vaticano il quale divide la materia in otto libri. In testa, a guisa di introduzione, sta il così detto *Paragone*, il confronto cioè tra la Pittura e le altre arti e le scienze, arguto, ma alquanto esa-

gerato, che è dubbio se abbia mai appartenuto all'opera. Seguono nella 2ª parte le regole generali della pittura, le quali però contengono solo osservazioni sopra i fondi, i riflessi, i colori, la prospettiva ecc., e avrebbero dovuto essere incorporate nelle altre parti dedicate alla trattazione particolare di questi argomenti. Nella 3ª si tratta della figura degli uomini e degli animali, ma anche qui entrano argomenti che non hanno a che fare coll'oggetto principale. La quarta parte comprende un seguito di note sui drappeggiamenti che potrebbero senz'altro rientrare nella terza. La 5ª contiene la dottrina dell'ombra e della luce, ma nello stesso tempo anche quella della prospettiva che avrebbe dovuto essere trattata a parte. Le ultime tre infine riguardano il fogliame, l'orizzonte, le nubi. In Germania Ludwig ha reso un incontrastato servizio ponendo a base della sua edizione italiana il manoscritto Barberini assai più completo, ma nell'edizione tedesca, che pur contiene molti miglioramenti nell'ordinamento delle singole notizie, non ha saputo, pur troppo, sbarazzarsi dell'antica divisione in otto parti, e ha mantenuto quegli arbitrari aggruppamenti e quelle ripetizioni che rendono penosa la lettura del Trattato. Per potersi formare un concetto esauriente delle dottrine artistiche di Leonardo è necessario che finalmente si ponga mano a una edizione italiana la quale disponga i precetti avendo solo riguardo alla connessione degli argomenti. Se non si vuole romperla troppo bruscamente colla tradizione si mantenga pure la divisione in sette parti se esse rispondono ad un bisogno pratico. I frammenti resi noti via via colla pubblicazione dei manoscritti si dovranno inserire nei posti che loro spettano facendoli risaltare, quali aggiunte posteriori, con caratteri diversi.

A questo punto il Dott. Von Seidlitz s'inoltra in una serie di osservazioni intese, se bene abbiamo compreso, a ricostruire la genesi della dottrina pittorica di Leonardo, e il suo svolgimento logico, il quale dovrà servire di guida nelle future edizioni dell'opera di lui.

Specialmente si sofferma sul modo col quale Leonardo ha considerato i problemi del colore e dei riflessi, onde è dimostrata l'importanza dell'opera sua anche ai giorni nostri. Ritornando infine, all'auspicata nuova edizione, si dimostra convinto dell'inopportunità di dare una nuova traduzione tedesca del Trattato, giacchè non è possibile rispecchiare in una traduzione l'asciutto e pur tanto vivo testo di Leonardo; e perciò è molto meglio riprodurre il testo originale. (E. Verga).

SEIDLITZ von WOLDEMAR, *Leonardo da Vinci*. Conferenza tenuta il 10 aprile 1908 nella Sala del Circolo filologico di Firenze [Estratto della « Rassegna Nazionale »], Firenze, 1909. Dono dell'Autore.

La conferenza è specialmente dedicata ad illustrare i rapporti di Leonardo con Firenze. Rileva gli elementi fondamentali della nuova arte nell'Adorazione dei Magi. Cerca di determinare la correlazione tra gli studi scientifici di Leonardo col suo genio creatore di opere artistiche.

SFINGE [EUGENIA CODRONCHI], *Scoperta d'un quadro di Leonardo*. « Giornale d'Italia », Roma, 28 gennaio 1909.

Descrive il quadro, già del Museo Settala; pare voglia ritenerlo senz'altro di Leonardo. (Cfr. *Sant'Ambrogio* e *Malaguzzi*). Inoltre nella « Meretrix » Settaliana, che è sorella di quella di Pietroburgo, Sfinge non esita a ravvisare Cecilia Gallerani, « l'amante di Lodovico il Moro » ipotesi infondata.

SOLMI EDMONDO, *Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci*. Contributo. [Estratto del « Giornale storico della letteratura italiana »], Torino, Loescher, 1908; 8° gr., p. 344. Dono dell'Autore.

Dopo i dubbi, allarmanti per vero dire, messi innanzi dal Berthelot (Cfr. « Raccolta Vinciana », fasc. 3°, p. 66), si rendevano indispensabili le difficili e faticose indagini, ora intraprese da Pierre Duhem e da Edmondo Solmi. Il Solmi vuol rintracciare attraverso i manoscritti ciò che si deve all'ingegno di Leonardo e ciò che è pura e semplice trascrizione dagli scritti altrui. Egli non ha certo esaurito l'argomento, nè lo pretende, ma al risolvimento del problema porta un contributo di notizie, di osservazioni, di raffronti che ci sembra di innegabile importanza. E crediamo far cosa grata ai nostri Aderenti, riassumendo con certa ampiezza le principali conclusioni del benemerito Leonardista.

Nella Filosofia: Leonardo ammirò il genio di Aristotele quantunque in molte questioni particolari arrivasse a risultati opposti. Non badò nè all'*Organo* nè alla *Metafisica*, ma s' interessò grandemente alla *Fisica* dove vedeva fondato il metodo di osservazione e di esperimento. Sopratutto nella Statica Leonardo è fedele discepolo d'Aristotele. Di Platone, che pure stimava, non conosceva

che poco, e di seconda mano, a traverso Alberto di Sassonia. Ne riferisce le idee sulla composizione elementare della terra, dell'aria, dell'acqua e del fuoco, e talora lo combatte con grande profondità.

Cita S. Agostino a proposito degli Antipodi, pei quali però viene a conclusione opposta.

Conobbe qualche opera di Boezio e le note Vinciane d'acustica concordano spesso col *De Musica* boeziano.

Conosceva qualcuna delle opere, ora smarrite, del filosofo arabo Alkendó, e se ne procurò il *Trattato delle Proporzioni.*

Si valse del *Liber Embadurum* del filosofo ebreo del secolo XI Savasorda. Volle avere gli scritti di Ruggero Bacone e principalmente l'*Opus Majus* di cui la parte intitolata *Perspectiva* ebbe evidente efficacia nei pensamenti Vinciani, specialmente dove tratta del meccanismo degli Organi della vista. Giovanni Peckam, l'avversario di S. Tommaso, ha riscontro in due passi Vinciani ed è pure citato il filosofo inglese Richard Swineshead. Leonardo possedeva pure l'opuscolo *Dell'Immortalità dell'anima* del Filelfo.

Tra gli Enciclopedisti medievali Alberto Magno è l'autore, che, dopo Aristotele e ad Archimede, ha offerto a Leonardo maggior argomento di meditazione e di studio. È ineccepibile la derivazione di alcuni passi del *Codice Atlantico* dai *Meteorum libri.* Ma Leonardo, pur trascrivendo, interpreta, corregge e critica. Del Bellovacense conobbe probabilmente lo *Speculum*, ma molto tardi e poco o nulla ne derivò. Consultò pei moti periodici del mare il « Conciliator differentiarum » di Pietro d'Albano. Molto prese dall'*Acerba* e dal *Fior di Virtù*, come si sa dai confronti fatti fin ora, che il Solmi allarga di molto. Non cita il *Tesoro* di Brunetto, ma vi ha attinto in alcuni passi.

Nelle scienze matematiche: Leonardo è entusiasta di Archimede e ne raccoglie religiosamente le tradizioni sulla vita e sugli studi. Mantiene tuttavia anche rispetto a lui, la sua libertà di critica. Ne studiò tutte le opere dove trovava uno spirito affine al suo. Non minore ammirazione aveva per Euclide: Leonardo fu uno tra quelli che spinsero Luca Paciolo a far l'edizione euclidea del 1509. Lo cita spessissimo e trascrive brani interi degli *Elementa.* Conobbe sicuramente anche il *De levi et ponderoso* e qualche cosa della *Perspectiva.* Quanto al Paciolo, i suoi rapporti intimi con Leonardo cominciarono nel 1496 e non poca dovette essere l'influenza da lui esercitata sul pensiero Vinciano. Leonardo si volse pure alla dot-

trina del dotto matematico Giovanni del Sodo, i cui scritti sono ancor oggi sconosciuti, quantunque egli fosse lo scopritore della risoluzione delle equazioni derivate di secondo grado. Studiò gli scritti del celebre medico e matematico Giovanni Marliani, che tuttavia censurò come molto arbitrari, si inspirò al classico *Liber Abbaci* di Leonardo Pisano. Aveva molta stima pel matematico Leonardo degli Antoni da Cremona di cui possedeva le opere. Studiò profondamente i *Ludi matematici* di Leon Battista Alberti assai più che non gli altri trattati di lui: si inspirò specialmente ai capitoli relativi alle misurazioni delle distanze, alla teoria delle bilancie. Se ne valse però come un inventore può valersi d'un compilatore qual era l'Alberti. Strinse amicizia in Milano col medico giureconsulto e matematico Fazio Cardano, il padre di Gerolamo, il quale era cultore teorico d'ottica matematica e potè esser utile a Leonardo che s'occupava di luce ed ombra.

Nelle scienze fisiche: Leonardo conobbe i *Pneumaticorum Libri* di Erone, e possedeva un manoscritto degli *Spiritali* (edito solo nel 1571). Da Erone ricavò parecchio.

Possedeva pure il Trattato della *Sfera* di Teodosio, successore di Erone e di Ipparco, e alcuni passi di quell'opera coincidono con altri del Codice Atlantico. Molto imparò, sebbene nulla ne ricavasse direttamente, dal libro *De Acqueductibus urbis Romae* di Sesto Giulio Frontino.

Studiò assai il celebre trattato *De Ponderibus* di Giordano Nemorario, che fu rinnovatore della Matematica insieme col Fibonacci e studiò coll'esperienza le leggi del moto. Leonardo lo ebbe sempre dinnanzi alla mente in tutti i suoi scritti di meccanica e vi si ispirò molto. Studiò la *Prospettiva* del polacco Vitellione, uno dei maggiori monumenti scientifici del medio evo. Citò alcuni passi del fisico Pelacani che si occupò di statica e d'idrostatica. D'Alberto di Sassonia Leonardo ha conosciuto il *Tractatus Proportionum* del quale si incontrano traccie in vari passi de' suoi manoscritti, specialmente intorno alle macchie lunari e alle così dette figure mondane e platoniche dei poliedri regolari. Ma alle obbiezioni di Alberto a certe ipotesi degli antichi Leonardo ne aggiunge o sostituisce delle proprie. Solmi ammette l'influenza di Alberto su Leonardo ma vuol essere in questo più guardingo del Duhem. Leonardo conosceva anche la *Spera* di Goro Dati e il *De Moto locali* di Angelo Fossambruno.

Nelle scienze naturali: possedeva e conosceva a fondo la storia naturale di Plinio; spesso lo cita e talora lo combatte. Ebbe rap-

porti con Fernando Gonzales de Oviedo, come fu dimostrato anche in questo Bollettino, fascicolo 3^0, p. 92.

Nella geografia: ebbe grande ammirazione per Tolomeo, ne studiò a fondo la *Geografia* fino a citarne passi a memoria. Ciò si comprende perchè le opere di Tolomeo, se non son tutte pregevoli per la sostanza, lo sono grandemente per il metodo. Procurò di aver rapporti frequenti con viaggiatori: conobbe Bartolomeo Turco, descrittore dell'Arcipelago, al quale chiese notizie sul flusso e riflusso nel mar Caspio, il banchiere e viaggiatore Benedetto Portinari ed altri. Possedette e lesse con piacere la famosa opera *Astronomia* di Guido Bonatti, ricca di sode notizie; ebbe rapporti e frequenti discussioni coll'astronomo Andrea Mainarni da Imola e con Francesco Sirigatti autore di un libro sulle osservazioni celesti. Gli astrologi aveva, com'è naturale, in dispregio.

Nell'Anatomia, si affidò interamente all'esperienza. Dovettero giovargli tuttavia gli intimi rapporti con Marc'Antonio della Torre. Ricorse talora ai libri *De Medicina* di Avicenna; studiò le opere di Egidio Romano, ma non ne derivò nulla; lesse l'Anatomia di Mondino de Luzzi, ma lo trattò con severità.

Nell'Architettura e nell'arte militare: Studiò con grande interesse Vitruvio del quale riporta alcuni passi, giungendo però talora a conclusioni diverse. Di Vitruvio ragionava spesso coll'amico Giacomo Andrea da Ferrara, architetto famoso arrivato alla Corte Milanese nel 1480, scienziato e divulgatore eloquentissimo. S'interessò pure alle opere di Fra Giocondo da Verona. Studiò assai *De Re Militari* di Valturio che fu una fonte importantissima dei manoscritti Vinciani, come mostrano i larghi raffronti del Solmi; frequentò il bizzarro milanese Pietro Monti, soldato, ingegnere e teologo, che dopo aver scritto un curiosissimo libro sulla Spagna tornò a Milano a professare studi sull'arte della guerra, e fu pure amico di Biagino Crivelli capitano de' Balestieri al quale chiedeva notizie di balistica.

Tra gli artisti contemporanei, gli studi del Solmi mettono in luce le relazioni oltre che col Verrocchio, col Botticelli strette dapprima, poi certo raffreddate per divergenze artistiche, con Filippino Lippi, con Giovanni di Parigi, venuto con Luigi XII in Italia, grande ammiratore di Leonardo, col nostro Bernardo Zenale, con Giuliano da Sangallo, col Dolcebuono, col Bramante e collo scultore Benedetto da Briosco.

Quanto alla coltura letteraria di Leonardo: nei manoscritti Vinciani s'incontrano due richiami ad Orazio. Di Virgilio conosceva

le opere, almeno tradotte, e lo cita nei codici inglesi. Cita la prima, la terza e la quarta Deca di Tito Livio; una volta cita anche Cicerone ma è richiamo di seconda mano. Riuscirà per molti nuovo che Leonardo fu studioso appassionato di Dante e dalle opere di lui attinse motivi d'arte e concetti filosofici. Oltre la *Commedia* conobbe il *Convivio* e forse anche la *Quaestio de aqua et terra* che riteneva di Dante. I raffronti del Solmi mostrano come i manoscritti palesino assiduo lo studio del Sommo Poeta. Uno degli autori prediletti di Leonardo era Luigi Pulci del quale possedeva il Morgante. Col Bellincioni ebbe com'è noto strettissimi rapporti personali.

Gli umanisti non gli andavano a sangue: possedeva tuttavia di Bartolomeo Platina il *De onesta Voluptate* che lo interessava perchè dava insegnamenti per formare cibi composti con semplici vegetali. Leonardo era in teoria, non però in pratica, vegetariano.

Venuto alla conclusione delle sue dotte indagini il Solmi crede di poter dare una risposta completamente negativa ai dubbi avanzati dal Berthelot. Nei manoscritti Vinciani la parte derivata da altri è minima, e anche in questa Leonardo imprime sempre la impronta del suo genio. Ha molte guide, molti maestri, ma tutti li lascia di gran lunga addietro.

Le indagini del Solmi vengono a conclusioni importanti anche rispetto alla libreria di Leonardo. I libri elencati dal D'Adda non sono che una minima parte di quelli da lui posseduti, e rappresentano proprio quelli che meno lo interessavano; anzi il Solmi crede che in quell'elenco Leonardo abbia compreso solo i libri di cui intendeva disfarsi sul punto di lasciar l'Italia. Leonardo fu originale anche nella composizione della sua biblioteca la quale non è quella che ordinariamente avrebbe dovuto avere un uomo del Rinascimento. Leonardo non si limitò a latini e greci, spaziò da pertutto, non accolse solo i testi ufficiali nelle scuole, ma libri d'ogni genere che rappresentano una scienza, disprezzata dai dottori, ma che fu, nella sua umiltà, la causa prima delle nuove scienze e della nuova filosofia. Leonardo scoprì questo filone nascosto nelle viscere della coltura del suo tempo. (E. Verga).

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia*, novembre 1499-aprile 1500. [Estratto dall'« Archivio Storico Lombardo »], Milano, Cogliati, 1908; 8°, p. 36.

Dono dell'Autore.

Notizie nuove e di non dubbio interesse. Quando, caduto Lodovico il Moro, Leonardo, sui primi del 1500, si rifugiava in Venezia, questa città era in grande fermento per la sconfitta subita dal Capitano generale Antonio Grimani nella battaglia dello Zonchio contro i Turchi, che aveva costato ai Veneziani la perdita di Lepanto. Leonardo, con vari mirabili disegni, tentò di portare l'aiuto della sua dottrina all'afflitta repubblica e ritardare la decadenza mediante quella che egli stesso chiamava la « difesa delle nostre parti italiche ». I Turchi imbaldanziti avevano fatto scorrerie nel Friuli spingendosi fino a Vicenza; Venezia pensava a rafforzare le fortificazioni al Confine orientale; Leonardo aveva percorso le valli friulane, fatto studi sull'Isonzo, a Gorizia e Gradisca; aveva compreso, e ne scriveva ai Capi delle armi e fortificazioni, che il punto debole era la valle dell'Isonzo. Quindi aveva concepito di costruire un « serraglio mobile » un « sostegno dentato » che resistendo alla corrente impetuosa del fiume potesse, volendo, alzare le acque ad un livello considerevole e con l'inondazione del territorio, impedire la marcia del nemico. Di questo grandioso disegno di difesa restano vari schizzi nel Codice Atlantico, ma pur troppo non si sa se ebbe esecuzione.

Altro grande e generoso pensiero di Leonardo fu quello di liberare Lepanto e i numerosissimi prigionieri veneziani, detenuti gelosamente dai Turchi. I Veneziani, nell'impossibilità di mettere in mare dell'altra flotta, anelavano appunto di raggiungere coll'astuzia lo scopo. Leonardo concepì il grandioso piano di scendere nella profondità del mare per mezzo di istrumenti da palombaro e far sommergere le galere turche. A questi istrumenti egli aveva applicato quei principî sull'azione dell'aria nella respirazione, da lui intuiti quattro secoli prima di Lavoisier. Aveva prima ideato un apparecchio conducente al subnotatore l'aria per mezzo d'una canna la cui estremità galleggiasse a fior d'acqua per mezzo di otri o sugheri, ma il pericolo che l'individuo venisse scoperto dai nemici lo fece pensare ad un apparecchio, straordinariamente ingegnoso, in forma di serbatoio, senza alcun collegamento coll'esterno; e perchè i tentativi da farsi dovevano richiedere molto tempo, pensò anche ad un completo vestimento da palombaro in cui si potesse soddisfare a tutte le necessità più urgenti dei fenomeni vitali e alle speciali esigenze che può avere un uomo calato sott'acqua. Parecchi disegni accompagnati da note di grande interesse teorico e pratico, mostrano le varie fasi del disegno fino al palombaro che trafora la carena d'una nave.

Leonardo concepì, nel massimo segreto, il suo disegno, e procedè molto avanti sulla via dei fatti.

Appunti, che il Solmi ingegnosamente avvicina e dichiara, mostrano che egli aveva preso le sue precauzioni sia sul genere delle persone che avrebbero dovuto coadiuvarlo, sia per un regolare contratto che gli assicurasse, in un rischio tanto terribile, la dovuta mercede. — Poi abbandonò Venezia e il disegno non fu eseguito « come quasi intervenne in tutte le cose sue ». (E. Verga).

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci come precursore dell'embriologia.* Dalle carte inedite di Windsor. Con due tavole. « Memorie della Reale Accademia di Scienze e lettere », Torino, 1909: 4°, p. 70, con 2 tavole.

Dono dell'Autore.

L'embriologia, « la composizione delli corpi umani », fu uno dei problemi che più agitarono la mente di Leonardo. In questo studio nessun vantaggio poteva ricavare dalle opere dei suoi predecessori antichi o medioevali. Tutto è frutto della sua esperienza personale. Anche in questo campo partì com'era solito, dall'esame della natura: studiò dapprima le uova degli uccelli, la generazione dei mammiferi domestici, la generazione vegetale, arrivando a quella che oramai è riconosciuta sua grande scoperta, ad affermare cioè che le piante hanno sesso e si fecondano colle medesime leggi che gli animali. Poi sul cadavere d'una donna incinta fece una meravigliosa sezione anatomica, descritta in un foglio di Windsor, cinquant'anni prima dei timidi e scarsi tentativi di Vesalio. Molti fra i disegni vinciani illustrano le ghiandole seminali o testicoli, gli involucri superficiali e profondi che li rivestono coi loro apparati di sospensione e di segmentazione. Non minore interesse dimostra Leonardo per lo studio delle vesciche seminali e dei canali ejaculatori che conservano ed eliminano il liquido fecondante. Accuratissime sono le indagini intorno all'organo destinato a portare lo sperma nella via percorsa dall'ovulo dove, con mirabil disegno, distingue l'uretra e i corpi cavernosi, i muscoli, i vasi e i nervi, lo strato cutaneo, il muscolare, il celluloso e l'elastico.

E pur mirabili gli appunti e i disegni sul corso delle vene e delle arterie che vanno a terminare negli organi generatori. Leonardo sa come lo stato di erezione derivi dal maggior afflusso del sangue e rammenta a tale proposito i suoi esperimenti fatti su cadaveri d'appiccati. Si inoltrò nello studio, così complicato, dell'uretra virile.

Un'altra serie di disegni mostra la piena conoscenza dell'apparecchio generativo nella donna, che illustrano in ogni sua parte: Leonardo aveva anche scorto il legame che passa fra la matrice e l'ovaia. Aveva rilevato la presenza di quelli che furono poi chiamati grandi e piccoli follicoli da Graaf, dei quali però non sospettò il valore e la funzione precisa. La descrizione accurata ne spetta al Graaf (1672) ma la scoperta è pur sempre gloria di Leonardo. Quantunque egli si fosse formato un concetto sintetico del fenomeno della generazione, non ebbe sentore della esistenza dell'ovulo e della sua caduta nelle trombe uterine. Uno dei problemi acutamente studiati da Leonardo è quello dei rapporti dell'embrione cogli organi che lo contengono i quali subiscono durante la gestazione cambiamenti anatomici considerevoli, ma normali. Si staccò dall'anatomia di Galeno e cominciò l'esame diretto ed esatto dell'embrione: analizzò principalmente i vasi delle cotiledoni e il cordone ombellicale, toccando con mano maestra della circolazione del feto. In una serie di disegni rappresenta mirabilmente tanto i cotiledoni della placenta nella parte fetale quanto quelli nella parte materna, il che lo porta alla distinzione dei due aspetti placentari.

Le pagine intorno ai lobuli placentari costituiscono al maestro sufficiente titolo per proclamarlo precursore della ginecologia. Distingue il sangue arterioso dal venoso precorrendo le scoperte dell'Hervey. Segue le trasformazioni che subiscono nel feto parallelamente il cuore, il fegato, la milza. Disegnò il feto in molte figure che mostrano il futuro essere nei vari momenti della sua evoluzione. Penetrando addentro nei fenomeni della vita endouterina Leonardo cerca di spiegare i fenomeni di eliminazione dal corpo del feto degli elementi non assimilabili. Qui cade in qualche inesattezza ma non è piccolo merito l'aver dibattuto di tali problemi. Ben notevole è il fatto che Leonardo ha rilevato in modo sufficientemente chiaro la natura e le funzioni di quella parte endofetale del canale allantoideo che va dalla vescica all'ombellico (*uraco*). Giunge poi a determinare la posizione del feto, le sue funzioni nervose, respiratorie, sensitive, assimilatrici e dissimilatrici. (E. Verga).

SOUDAY PAUL, *Quelques idées de Léonard de Vinci*. « Le Temps », Paris, 31 dicembre 1907.

Dono della Direzione del « Temps ».

Recensione dell'Antologia Vinciana del Péladan.

Springer Anton, *Leonardofragen*. « Zeitschrift für bildende Kunst », Lipsia, 21 marzo 1889.

Dono dell'Editore E. A. Seemann.

Il Vasari narra che Leonardo, tornato a Firenze, da Milano, si accinse a dipingere una tavola per la chiesa dell'Annunziata dei Serviti, e ne fece un cartone colla Madonna, S. Anna e Gesù. Tutti gli storici sono concordi nel riconoscere in esso quello conservato nell'Accademia di Londra. — Lo Springer innanzi tutto vuol fissare l'epoca di questo lavoro. Siccome Leonardo non si decideva mai ad eseguire il cartone, i Serviti diedero nel 1503 l'incarico di eseguire la pala a Filippino Lippi, ma questi morì prima di terminarla (1504) e il Perugino vi diede l'ultima mano. Leonardo ha quindi lavorato al cartone tra il 1500 e il 1503, ma siccome nel 1502 fu sempre in viaggio con Cesare Borgia, la data del suo lavoro deve essere fissata al 1501. Ciò che è confermato dalla nota lettera di Pietro di Novellara ad Isabella d'Este, 3 aprile 1501, (Ved. « Raccolta Vinciana » fasc. 2° pag. 47). La descrizione del Novellara corrisponde al quadro del Louvre, e tale rispondenza fu riconosciuta dai critici francesi; ma non ne furono cavate tutte le conseguenze. Il Novellara conferma dapprima che il quadro appartiene ad un'epoca tarda della vita di Leonardo. Poi: il cartone, di cui parla il Vasari, non è da identificarsi con quello di Londra. Fra Pietro ha visto coi suoi occhi mentre la descrizione del Vasari non ha la stessa forza persuasiva e si può anzi dubitare se egli abbia veduto il cartone del 1501. Narra egli stesso che fu portato in Francia e Luigi XII ne ordinò l'esecuzione in colori: poi aggiunge: « esso si trova a Milanò e ne vanno attorno molti disegni ». Ma ciò non si riferisce al cartone descritto da Fra Pietro bensì a quello onde fu ricavato il dipinto, che ebbe innumerevoli riproduzioni ed imitazioni, una delle quali è da vedere nella Madonna coll'Agnello, a Madrid, eseguito da Raffaello nel 1506 o 1507. Il disegno del 1501 dunque risponde perfettamente alla S. Anna del Louvre, ma quello di Londra ci mostra invece un'altra rappresentazione dello stesso soggetto aumentata colla figura di S. Giovannino e non è quello veduto da Fra Pietro. Donde nascono altri problemi: il quadro del Louvre è autentico? In quali rapporti stanno i due cartoni? quale è anteriore? Alla prima domanda è difficile rispondere per lo stato deplorevole del dipinto; però lo Springer, considerando la somiglianza dello sfondo a quello della Gioconda, vi trova una

innegabile originalità. Alla seconda risponde che Leonardo ha composto due volte la Sant'Anna (e lo Springer crede abbia fatto altrettanto anche colla Vergine delle Roccie), la prima volta abbandonandosi alla semplice ispirazione, la seconda aumentando il contenuto e la forma e modificando il disegno in modo che le figure possano dimostrare quale importanza hanno le mani nella mimica. Un carattere leggermente dottrinario si mescola alla composizione alla quale alluse il Vasari e altri, ed anche il Lomazzo appunto là dove parla della mimica. Alla terza domanda non potendo rispondere con argomenti critici lo Springer risponde con argomenti psicologici e conclude che il tono dottrinario nel cartone di Londra (come pure nella Vergine delle Roccie del Louvre) risponde meglio all'età matura dell'artista il quale può avere eseguito il cartone dopo il 1500 quando si trovava a Milano per dimostrare cogli esercizi ai discepoli la verità dei suoi precetti. L'immediata e fresca naturalezza della composizione del Louvre (come pure quella della Vergine delle Roccie di Londra) fanno pensare che a questi lavori competa non solo il primato artistico ma anche il cronologico. (Teresita Friedmann).

Steinmann Ernst, *Die Raccolta Vinciana*. Recensione dei nostri Bollettini: « Monatshefte für Kunstwissenschaft, » october 1908.

— Luca Beltrami: *Il Cenacolo di Leonardo*. (Recensione) « Centralblatt für Kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie » 1909; Heft. 1.

Dono dell'Autore.

Suida Wilhelm, *Beiträge zur Kenntniss von Bramantes bildnischer Thätigkeit*. [Estratto dal « Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel], 1902.

Dono dell'Autore.

L'Autore studia, oltre l'incisione rappresentante l'interno di una chiesa, con figure, i freschi di Casa Prinetti, ora a Brera, dove trova tipi mantegneschi, e sostiene che anche nell'osservazione della luce Bramante ha seguito le orme di Mantegna. Tuttavia sembra al Suida di vedere in questo anche l'influenza dell'arte di Leonardo. La quale appare più evidente nel fregio sovrastante alle figure dei filosofi. Considera inoltre gli affreschi della casa Silvestri, in Corso Venezia, dalla tradizione attribuiti

a Bramante: nel trattamento delle singole teste accanto alle più evidenti caratteristiche della maniera del Mantegna, si vedono i segni di una leggiadria insolita nel Bramante, così nell'immagine di un adolescente, adorna di una crespata capigliatura, si scorge l'influenza di Leonardo e nel tempo stesso l'ideale della bellezza proprio dell'arte umbra. Non esita ad attribuire a Bramante la testa del « Cristo alla colonna » nel Chiostro di Chiaravalle, e la ritiene anzi una delle maggiori creazioni del Rinascimento. Anche qui, nel paesaggio popolato di fiumi con barche, di colline boscose, di monti azzurri dalle creste dentate, gli par di vedere l'ispirazione leonardesca. Quanto all'Argo nel Castello Sforzesco, non accetta l'opinione del Müller Walde che solo la decorazione architettonica sia di Bramante, e la figura di Leonardo, perchè anche in questa trova tutte le caratteristiche dell'arte bramantesca. (E. Verga).

SUIDA WILHELM, *Neue studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV Jahrhunderts.* [Estratto del « Repertorium für Kunstwissenschaft], Berlin, 1902; 8°, p. 17, ill.

Prende occasione del libro di F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, di cui dà un ampio riassunto, per esporre i risultati di studi da lui fatti durante lunghe dimore in Lombardia.

A proposito del quadro rappresentante la testa di S. Giovanni Battista sul piatto (Collezione Borromeo), nel quale il Malaguzzi trova rapporti colla maniera del Butinone, il Suida osserva che questo soggetto è tipico nell'arte lombarda a partire dall'anno 1500, ne cita altri esemplari appartenenti a varie raccolte pubbliche e private (Frizzoni, Vittadini, Borromeo, Noseda, Ambrosiana, Louvre, National Gallery, Albertina) e ritiene che la predilezione per questo soggetto nei primi decenni fu determinata da Leonardo, alla cui Medusa è condotto a ripensare chi abbia bene esaminato i suddetti dipinti. Riconosce tuttavia che difficilmente possono aver risentito questa influenza i pittori più vecchi, come il Butinone. Si meraviglia che il Malaguzzi abbia solo menzionato come offrenti analogie coll'arte dello Zenale il quadro con S. Bonaventura e Lodovico, dell'Ambrosiana, che appartiene senza dubbio alla giovinezza di questo artista, e la pala d'altare, pure nell'Ambrosiana, che, nonostanti i ritocchi, è sempre una delle più interessanti e caratteristiche creazioni di quel maestro.

Quella pala rappresenta nel mezzo la Madonna in Trono, davanti ad essa inginocchiato il fondatore e la sua consorte, ai lati S. Pietro, S. Antonio da Padova, S. Giovanni Battista, S. Caterina. L'atteggiamento di S. Caterina leggermente piegante il capo fa pensare alle figure di Leonardo e la mano della Madonna è in atto uguale a quella della Vergine delle roccie. In questi innegabili punti di contatto dovrebbe trovare appoggio la leggenda di rapporti amichevoli fra Zenale e Leonardo. Dell'arte leonardesca risente, secondo il Suida, anche il dittico della collezione Frizzoni-Salis. (E. Verga).

SUIDA WILHELM, *Italienische Malerei des XIII, XIV, XV, Jahrhunderts.* Jahresüberbericht, 1904. [Estratto dal « Repertorium für Kunstwissenschaft »], 1904.

Dono dell'Autore.

Cita la pubblicazione del Beltrami, *I disegni di Leonardo da Vinci all'Ambrosiana*, e le note del Frizzoni sulla pubblicazione del Berenson, a proposito di disegni attribuiti a Leonardo.

— *Recensione del libro di F. Malaguzzi Valeri sui « Solari ».* « Kunstgeschichtliche Anzeiger », 1907, n. 1.

Dono dell'Autore.

— *Die Restaurierung von Leonardos Abendmahl.* « Neue Freie Presse », Vienna, 30 novembre 1908.

Dono dell'Autore.

Parla dell'opuscolo di L. Beltrami, *Il Cenacolo*, Milano 1908, e del restauro del Cavenaghi.

— *Ueber die Behandlung der Lombardischen Kunst in B. Bereson's* « Northitalian Painters of the Renaissance ». Bozze di stampa.

Dono dell'Autore.

Chiama puerile il rammarico del Berenson per la venuta di Leonardo a Milano, e la credenza di lui che l'arte lombarda avrebbe potuto avere un fulgido sviluppo fino a produrre un altro Paolo Veronese, se Leonardo non l'avesse sviata dal suo cammino. Si meraviglia che Berenson, volendo rilevare le caratteristiche di alcuni scolari di Leonardo, lo faccia appoggiandosi a opere o di dubbia autenticità o certamente non ad essi attribuibili.

Non sembra approvare l'aver raccolto opere di diversa natura sotto il nome di Ambrogio De Predis, tra le quali il musicista e il ritratto di donna all'Ambrosiana, e sotto quella del Boltraffio, come la ragazza coll'ermellino della galleria Czartoriski a Cracovia, che il Suida attribuisce a Leonardo, ritiene probabile rappresenti Cecilia Gallerani e sia dello stesso periodo che la Vergine delle roccie. (E. Verga).

TRABALZA CIRO, *Leonardo grammatico e vocabolarista.* « Il Resto del Carlino », Bologna, 21 dicembre 1908.

Recensione del libro di L. Morandi.

VERGA ETTORE, *Lorenzo de' Medici grammatico e Leonardo da Vinci lessicografo.* « La Perseveranza », Milano, 23 gennaio 1909.

Recensione del libro di L. Morandi.

VIAGGIATORE, IL, Il riflesso di un capolavoro. *La « Cena » di Leonardo.* « Il Ticino illustrato », Bellinzona, 13 marzo 1909.
Dono dell'Ing. EMILIO MOTTA.

Articoletto sulla copia del Cenacolo in Ponte Capriasca, che si riproduce.

[VOGEL LUDWIG] *Ein Reisebericht des historienmalers Ludwig Vogel.* [Estratto dai « Katholische Schweizerblätter »], 1904.
Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Si riferisce una lettera del Vogel al signor Honegger da Zurigo, 27 settembre 1813, nella quale, accennando alla sua breve dimora in Milano, dice che l'impressione più viva nella metropoli lombarda gli fu procurata da una copia ad olio del Cenacolo di Leonardo, contemporanea e di ugual grandezza dell'originale, già esistente nella Certosa di Pavia ed ora, insieme a molti altri preziosi oggetti d'arte, presso un droghiere in Piazza Fontana. È il più imponente quadro ad olio che egli ne' suoi viaggi abbia veduto. L'originale è pur troppo in condizioni così miserevoli, che chi vuol parlare del Cenacolo di Leonardo deve inspirarsi a questa copia. Solo la testa del Cristo può dirsi inferiore all'originale; in tutto il resto crede che l'arte non potrebbe fare di più. Non è possibile nell'affresco raggiungere tanto splendore di colorito. (E. Verga).

WEINDLER dott. FRITZ, *Geschichte der gynäkologisch-anatomischen Abbildung*. Mit 122 in den Text gedruckten Abbildungen. (E tavole a colori). Dresden, Zahn e Jaensch, 1908; 8° gr., p. 186.

Dono dell'Autore.

Vedine l'analisi nel 4° fascicolo della « Raccolta Vinciana » pag. 64.

WOERMANN KARL, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Zweiter Band: Die Kunst der Kristlichen Völker bis zum Ende des XV Jahrhunderte. Mit 418 Abbildungen in text, 15 Tafeln in Farbendruck und 39 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung, Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, 1905; 8° gr., p. 719.

Dono del « Bibliographisches Institut ».

Quantunque l'autore si proponga di trattare ampiamente di Leonardo nel 3° volume, in rapporto cioè all'arte del Cinquecento, non può astenersi del tutto dal parlarne alquanto in questo che si ferma alla fine del secolo XV. I saggi e le creazioni giovanili di Leonardo, quando frequentava la bottega del Verrocchio sono da accettare con molta precauzione; neppure convince il tentativo fatto dal Bode di attribuire a Leonardo giovine i rilievi in bronzo e la flagellazione di Cristo nel Museo dell'Università di Perugia, e il Cristo in Croce nella Chiesa del Carmine a Venezia. Nel Battesimo di Cristo del Verrocchio il Woermann scorge la mano di Leonardo non solo nell'angelo orante inginocchiato a sinistra, ma anche nel magnifico paesaggio che dà al quadro la sua principale vaghezza (Cfr. *Mackowski*). La donna della Galleria Lichtenstein, nella quale la critica italiana e americana, da Morelli a Berenson, riconobbe un'opera del Verrocchio, e la critica tedesca un lavoro giovanile di Leonardo, il Woermann ritiene del Verrocchio o di qualche suo scolaro (non però Leonardo).

Accetta come opere di Leonardo, del periodo fiorentino, l'Adorazione dei Magi degli Uffizi, il S. Girolamo Vaticano. Nota come la critica moderna delle due Annunciazioni, quella degli Uffizi e quella del Louvre, solo quest'ultima ritiene autentica.

Parla poi dell'attività di Leonardo a Milano fino al 1499. Quanto alla Vergine delle Roccie, l'Autore dice (strano) che entrambi gli esemplari di Parigi e di Londra provengono dalla Chiesa di

S. Francesco. Crede che uno dei due esemplari sia stato fatto sotto la direzione del Maestro sul modello dell'altro. È convinto che quello del Louvre sia il più antico, ma non è d'accordo coi troppo appassionati avversari del quadro di Londra, perchè lo ritiene un miglioramento dell'altro. Non riconosce che sia intervenuto in questo l'aiuto di Ambrogio De Predis, ma è sempre convinto che anche di questo esemplare spetti la paternità a Leonardo. La trattazione del Cenacolo rimanda all'altro volume. (E. Verga).

WOLYNSKI A. L., *Leonardo da Vinci* (In russo). Nuova edizione, Kiew Kulyensk, 1909; 8° gr., 499, ill. con tav.
Dono dell'Autore.

Cfr. l'analisi della prima edizione nel 3° fascicolo della « Raccolta Vinciana », pag. 7. Questa nuova ed elegante edizione è messa al corrente cogli studi più recenti, dei quali il Wolynski ha preso cognizione nella Raccolta Vinciana, che cita e ringrazia. Il volume si chiude con un'ampia bibliografia.

Questa edizione si comprende voglia essere economica e destinata ad un pubblico più largo, e per ciò ha minor copia di riproduzioni che non l'altra. Fra le tavole notiamo il « Musicista » identificato con Franchino Gaffuri.

DISEGNI - INCISIONI - FOTOGRAFIE - MEDAGLIE

Dodici tavole con riproduzione dei disegni di Leonardo conservati nella Christ Church in Oxford, estratti dalla grande edizione dei disegni di Oxford pubblicati da Sidney Colvin.
Acquisto, dalla Clarendon Press.

Sono le tavole del volume I: 14 b, 15 a, 15 b, 15 c, 16, 17, 18, 19, 20 a, 20 b, 21, 22. Manca la 14 a, che la Casa editrice non ci potè fornire.

Riproduzione fotografica di tre ritratti di Leonardo da Vinci:
1° Dall'« Opus chronographicum » di Petrus Opmer, Antwerpiae, Verdassi, 1611, p. 440.
2° Dall'« Academie des Sciences et des Arts » di Isaac Bullart, Amsterdam, 1682, I, p. 365.
3° Dall'« Abrégé de la vie des plus fameux peintres » par M***, Paris, De Bure, 1745, p. 72.
Doni dell'Ing. Emilio Motta.

In tutti e tre Leonardo è rappresentato di profilo colla tipica berretta come si vede anche nell'edizione napoletana 1733 del Trattato della Pittura.

Il Cenacolo. « Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est » — « A S. Eccellenza il sig. Don Alessandro Torlonia Mecenate munificentissimo delle Arti Belle, Giovanni Folo D. D. D. ». Giovanni Folo incise in Roma. cm. 92 × 51. Della Regia Calcografia.

« Ecce Agnus » G. Simoncini incise cm. 25,5 × 15. Della Regia Calcografia.

Il Cristo. « Ego et Pater unum sumus ». Giuseppe d'Este, delin. e inc. cm. 26 × 20,5.

« Lisa Gioconda ». Disegnato e inciso da L. Calamatta, centimetri 57 × 44. Della Regia Calcografia.

« Modestia e Vanità ». Incisione di G. Marcucci. Della Regia Calcografia.

Doni del Ministero della P. Istruzione.

« Modestia e Vanità ». Johannes Volpati sculpsit 1770, centimetri 25 × 26.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Fotografia di un'antica copia su tavola del S. Giovanni coll'agnello di Leonardo.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Fotografia di un arazzo del secolo XVI riproducente la Sant'Anna di Leonardo.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

« Saint Simon, d'après Léonard de Vinci ». Litogr. Ducarne, Paris, Perrot, 1828.

Dono del dott. Achille Bertarelli.

Fotografia di un disegno con testa di donna attribuito a Leonardo. Al Louvre.

Dono del Sen. Luca Beltrami.

Ritratto di donna di scuola leonardesca. Eliotipia. In alto: « N. 63 du Catalogue, Planche, n. 8 ».

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Il dipinto apparteneva alla collezione Meazza e fu venduto nel 1884. Il Marchese Trotti possiede il medesimo ritratto attribuito a Paolo Morando. Ci pare notevole la somiglianza tra questa figura e il busto di Beatrice d'Este al Louvre, e anche colla statua scolpita dal Solari nel famoso monumento che è alla Certosa di Pavia.

Fotografia del dipinto « Maria col bambino » attribuito a Leonardo da Vinci nella Galleria di Monaco, 1040 A.

Dono della Direzione della Galleria di Monaco.

Riproduzione fototipica di un affresco di scuola leonardesca donato alla R. Pinacoteca di Brera dal comm. dott. Angelo Villa Pernice, nel 1889.

Dono della nob. Rachele Villa Pernice.

Riproduzione litografica del quadro di F. Podesti « Lodovico Sforza e Leonardo da Vinci ». Edizione Ripamonti Carpano (duplicato).

Dono del sig. O. F. Tencajoli.

« L'Ultima Cena » di Paris Bordone. Eliotipia Calzolari e Ferrario, Milano.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Antiche stampe con rappresentazioni diverse dell'ultima cena. N. 5 pezzi.

Dono del Dr. Achille Bertarelli.

Sono tirature moderne da legni appartenenti alla preziosa collezione dell'antica tipografia Soliani di Modena (fondata nel 1645, disciolta nel 1870), collezione ora passata alla Regia Pinacoteca Modenese. Un gran numero di riproduzioni dei legni Soliani acquistò il Dr. Bertarelli presso gli eredi di un antiquario di Milano, e potè constatare come quel negoziante, avendo avuto in mano i suddetti legni, probabilmente per procurarne la vendita, li alterò coll'inserire cartellini contenenti date e nomi di illustri incisori, e ne fece alcune tirature, allo scopo di spacciarle come antiche stampe originali. Date e nomi sono affatto inattendibili perchè, quando non sono inventati di pianta, sono apposti con criteri affatto arbitrari dal falsificatore.

1°) Un foglio di cm. 35.4 × 25.5 - porta la data aggiunta 1476. L'incisione è attribuibile al principio del secolo XVI.

2°) in tre pezzi, complessivamente cm. 80 × 77: corrisponde alla stampa citata dallo Zari nella sua *Enciclopedia*, Parte II, vol. VII, pag. 93, come rarissima anzi « irreperibile ». Il falsificatore l'ha lasciata intatta.

3°) In due pezzi. È identica alla precedente; solo manca un pezzo cogli apostoli alla destra del Cristo, cioè: mezzo S. Simone e S. Tommaso, S. Jacopo minore, S. Filippo e S. Andrea. Ma qui il falsificatore ha aggiunto il cartellino con: LVDVIG. FRIG. CC.

4°) Un foglio, cm. 53.4 × 36. Cartellino colla scritta: FRANCISCUS IACOBI DENANTO. SINDIT.

Cfr. BERTARELLI, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena,* « Il Libro e la Stampa » marzo-giugno 1909.

Medaglia di Leonardo da Vinci. Incisa da HERARD, anno 1669. Argento, diametro 55 mm.

Dono del Sen. Luca Beltrami, che la acquistò presso il numismatico Hamburger di Francoforte colla cortese cooperazione del Comm. Francesco Gnecchi.

È la più antica medaglia dedicata a Leonardo; egregio lavoro del celebre incisore Luigi Herard. Porta sul diritto il busto di profilo di Leonardo con la berretta quale si vede nelle succitate incisioni. Intorno si legge: *Leonardus Vincius florentinus.* Sul rovescio: all' intorno la scritta: *Scribit quam suscitat artem;* nel mezzo una penna e un pennello disposti in croce e sormontati da una corona d'alloro; in basso un terreno dove spunta qualche erba, e sotto, la data: 1669. — Fu riprodotta in eccellente incisione da S. D. Kohler. Non si sa per quale occasione sia stata coniata.

Medaglia commemorante l'erezione del Monumento a Leonardo in Milano. Da un lato il Monumento: dall'altro la scritta « Questo Monumento fu eretto in Milano il 4 settembre 1872 ». Dono del D^r. Giovanni Vergani.

Medaglia coniata in onore di Leonardo da Vinci, dall' incisore Donzelli nel 1908: sul *diritto* la figura di Leonardo, di profilo: sul *verso* il passo del Vasari: « et veramente il Cielo ci manda talora alcuni che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa ».

Medaglia coniata in onore di Luigi Cavenaghi, anno 1909 esemplare in argento, diametro mm. 66.

Dono del Comitato per le onoranze al Prof. Luigi Cavenaghi.

Manifesto per la sottoscrizione allo scopo di erigere in via dei Martelli un monumento a Leonardo da Vinci, aprile 1908.

Dono del Prof. Gustavo Uzielli.

Lapide destinata a ricordare la dimora, attestata da Leonardo

stesso nel Codice Arundeliano 263, nella Casa di Piero di Braccio Martelli, nel 1508. Una sola lapide ricordante Leonardo esisteva già in Piazza S. Firenze, in Località privata cioè nell'atrio interno del Palazzo Gondi.

Officii e Cariche del Ducato di Milano 1471-1483. Registro originale di fogli 335, contenente gli organici de' funzionari dello Stato all'epoca della venuta di Leonardo a Milano.
Dono del Sen. Luca Beltrami.

BIBLIOGRAFIA VINCIANA

Per evitare ripetizioni registriamo solo gli scritti non ancora posseduti dalla Raccolta.

APPEL E., *Recensione sul libro della Herzfeld.* « Archiv für Geschichte der Philosophie ». Berlin, 1908, 158-161.

— *Recensione del lavoro del Wolff* « Leonardo da Vinci als Aestetiker ». Berlin, 1908, 560-562.

BARBIERI CLEMENTE, *Il libro dei Santi.* Con prefazione di S. E. il Cardinale Pietro Maffi. Firenze, Mannelli, 1908, 16°.

Pietro da Verona. Giulio d'Orta. Leonardo da Vinci. Gaudenzio Ferrari.

BRAUN N., *Recensione del libro della Herzfeld.* « Bayreuther Blätter », 1908, 559.

BROCKWELL M. W., *Leonardo da Vinci.* London, Jack, 1908, 4°, pag. 80.

BRUERS ANTONIO, *Il Cenacolo Vinciano.* « Il Resto del Carlino » di Bologna, 27 gennaio 1909.

BURCKARDT DANIEL, *Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein.* « Anzeiger für Schweizerischen Altertumskunde », 4°, 1906.

Tavola eliotipica riproducente il polittico di Gandria (Lugano) opera di scuola leonardesca, ora al Museo di Zurigo. (Cfr. Elenco dei doni, sotto *Brun C.*).

CICONE C., *Leonardo da Vinci e l'anatomia.* « Fanfulla della Domenica ». Roma, XXIX, 15; 1907.

DUHEM PIERRE, *Leonardo da Vinci.* « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », 1° semestre 1907, n. 1.

EGGERT C. B., *Leonardo da Vincis Prophezeiungen.* « Der Kompass ». Heft. 8, Stuttgart, Kohlhammer, 1909.

GUNDELFINGER F., *Leonardo da Vinci und Michelangelo* « Preussiche Jahrbücher ». Berlin, 1907, n. 129.

HEGER P., *Notes sur André Vésale.* « Revue de l'Université de Bruxelles », décembre 1903.

Studia l'opera anatomica di Leonardo.

JACOBSEN EMIL, *Neues über Leonardo da Vinci.* « Die Kunstkronik ». Leipzig, Seemann, 1907, n. 13.

LEONARDO DA VINCI, *Restauration von Leonardo da Vinci's Abendmahl.* « Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus ». Stuttgart, 1907, 343.

— *Angeblich von Leonardo da Vinci's Kristuskopf.* « Die Rundschau », tägl. beilage. Leipzig, 28 marzo 1907.

— *Restauration de la « Cèna » de Léonard de Vinci.* « Revue de l'Art chrétien », gennaio 1909.

— *Il Codice (Idraulica e Cosmografia) della Biblioteca di Lord Leicester in Holkam Hall pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto lombardo di scienze e lettere (Premio Tomasoni)* da GEROLAMO CALVI. Milano, Cogliati, 1909.

Programma della imminente pubblicazione, riproducente una delle tavole, (fol. 7 verso) e relativa trascrizione. L'opera consterà di un volume in folio con 72 tavole in eliotipia riproducenti l'intero manoscritto vinciano corredato da numerosi disegni. La doppia trascrizione diplomatica e critica, preceduta da una introduzione e seguita da un indice analitico delle materie, occuperà oltre 200 pagine di testo. Essa fu condotta interamente sull'originale per gentile concessione di Lord Leicester. La riproduzione fotografica

del Codice fu eseguita, per questa edizione, dalla *Oxford University Press;* le tavole eliotipiche sono lavoro delle officine Calzolari e Ferrario di Milano. Il manoscritto Leicester è il meno frammentario di tutti i codici di Leonardo, oggi noti, ed uno di quelli che meglio rispecchiano la mentalità del Vinci e le caratteristiche del suo metodo. Il grande precursore della scienza moderna vi ha raccolto gli argomenti del suo Trattato delle acque, unendovi la discussione di alcune grandi questioni che entrano nel dominio della cosmografia e della geologia (come quelle sulle trasformazioni della superficie terrestre e sulla origine dei fossili). Per la storia di queste scienze e per uno studio delle condizioni dell' idraulica in Italia all'aprirsi del secolo XVI e del contributo larghissimo che, dal punto di vista teorico e pratico, vi apportò Leonardo, il Codice Leicester è di grande interesse. — L'edizione sarà di 160 esemplari numerati; i primi cento sottoscritti al prezzo netto di lire 80 ciascuno; le rimanenti copie al prezzo di lire 100. — Di quest'opera la « Raccolta Vinciana » darà ampio esame nella sua prima puntata bibliografica.

MICHEL EMILE, *La forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la litterature, dans l'art.* Paris, Laurens, 1909, 8°, pag. 259 ill.

Accenna ai rapporti di Francesco I con Leonardo, e all'acquisto della Gioconda. Aneddoto relativo al Duca di Buckingam venuto a Fontainebleau a prendere la Principessa Enrichetta divenuta sposa di Carlo I. Nel Gabinetto delle Pitture il Buckingam aveva veduto la Gioconda, ed erasene tanto invaghito da manifestare più volte il desiderio di possederla, nella speranza che il Re gliene facesse un regalo. Luigi XIII non sarebbe stato alieno dall'accontentarlo, ma i cortigiani lo dissuasero energicamente e gli fecero ritirare il quadro per sottrarlo agli avidi sguardi del Buckingam.

MODIGLIANI ETTORE. In un articolo in « The Connaisseur », May 1909, confuta i giudizi arrischiati da molti sul presunto Leonardo di recente scoperta. Cfr. Elenco dei Doni, sotto: *Cook, Malaguzzi, Sant'Ambrogio, Sfinge.*

NEBBIA UGO, *Il Cenacolo di Leonardo.* « Giovinezza », anno I, n. 1, 1909.

RENIER RODOLFO, *Relazione intorno alla memoria del Prof. Edmondo Solmi.* « Leonardo da Vinci come precursore della embriologia ». « Atti della R. Accademia delle Scienze in Torino », 1909.

ROSEMBERG AD., *Leonardo da Vinci.* Mit. 128 Abblg. nach Gemälde und Zeichnungen. 2 Auflage. Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1907, 8°, pag. 140.

ROTH M., *Anatomie des Leonardo da Vinci.* « Archiv für Anatomie und Physiologie ». Leipzig, 1907.

SAPPA MERCURINO, *Una fonte di Leonardo da Vinci.* « Giornale storico della letteratura italiana », fasc. 158-159.

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci come pedagogista.* Nel « Dizionario di Pedagogia » diretto da Martinazzoli e Credaro, IV, pag. 328 e segg.

Dopo aver riassunto la vita intellettuale di Leonardo, si ferma a sviluppare le sue teorie filosofiche, poi tocca dei precetti leonardeschi intorno all'educazione dei fanciulli in generale e intorno a quella degli artisti in particolare, mostrando come il grande fiorentino precorresse in molte idee il Rouman, il Pestalozzi, il Froebel. Notevoli sopra tutto le osservazioni di Leonardo intorno all'educazione dei sensi e a quella mediante il giuoco. Termina parlando del Vinci come educatore pratico nella scuola di artisti e di investigatori che da lui ebbe principio.

— *Il fiume Era.* « Giornale Dantesco », XIV, pag. 47-49.

Dopo aver riferiti gli studi e i passi di Leonardo relativamente al fiume Loira, osserva che il Vinci chiama quasi sempre la Loira col nome di Era e ne ritrae che molto probabilmente anche Dante nel noto verso del Paradiso, VI: « Isara vide ed Era e vide Senna » intendeva di indicare questo fiume (Cfr. anche MATTEO VILLANI, *Cronica*, VI, 6, e PETRARCA: « Adige, Tebro, ecc. al verso 4).

SUDHOFF K., *Zu der Anatomie d. Leonardo da Vinci.* « Archiv für geschichte der Medizin ». Leipzig, 1907, n. 67.

TRABALZA CIRO, *Leonardo grammatico e vocabolarista.* « Il Resto del Carlino ». Bologna, 21 dicembre 1908.

Recensione del libro di L. Morandi.

TURGAN, *Histoire de l'Aviation; étude documentaire.* Paris, L Geisler, impr. ed. 1909.

Il cap. 2° è particolarmente dedicato a Leonardo, con numerose riproduzioni di disegni vinciani, riportati dalla *Revue d'Aviation*

VILLARI PASQUALE, *Leonardo da Vinci.* In: TOSETTI PATRIZIO « Antologia di prose e poesie moderne ». Bellinzona, Sal vioni, 1907, pag. 525-526.

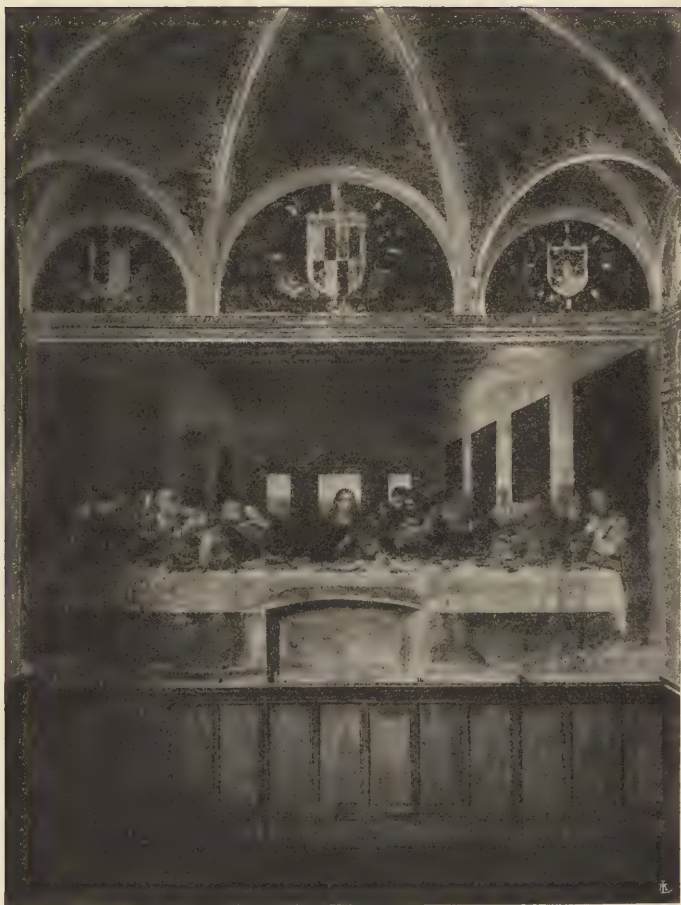
WEINER P. P., *L'esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla Rivista* « Starije-Godij ». « L'Arte ». Roma, maggio-giugno 1909.

Menziona e riproduce in tavola fuori testo una Madonna col Bambino posseduta da Mad. L. Benois, attribuita a Leonardo; non si pronuncia ma riferisce un particolare tecnico che ha indotto i critici a questa attribuzione. Dalla bocca semiaperta si vede la preparazione vera, sulla quale solo con l'aiuto d'un potente riflettore elettrico, si scorge una fila di denti lasciata incompleta. Müller Walde studiò questa madonna e sembra la giudicasse di Leonardo ma non finita da lui.

WIEL ALETHEA, *Notes on various Works of Art.* « Burlington Magazine », marzo 1909.

Fa la storia del presunto Leonardo posseduto dal signor Pisoni. Ne ammette senza discussione l'autenticità e fa voti perchè il Governo italiano « cessate le preoccupazioni pel terremoto » trovi il danaro per comperare il quadro. (Cfr. l'elenco dei doni, sotto *Cook*, *Malaguzzi*, *Sant'Ambrogio*).

ETTORE VERGA.

Varietà Vinciane

SETTEMBRE 1908.

da Fotografia A. Ferrario.

I.

LA RELAZIONE DEL PROF. LUIGI CAVENAGHI SUL CONSOLIDAMENTO DEL CENACOLO

E LA MEDAGLIA D'ORO A LUI DEDICATA

Dell'opera compiuta dal prof. Cavenaghi nell'estate 1908 a vantaggio del Cenacolo Vinciano, rese conto lo stesso artista con una nota diretta al Ministro dell'Istruzione pubblica, che qui riproduciamo:

« Prima di assumere la gravosa responsabilità di eseguire il consolidamento del « Cenacolo Vinciano », ho esperito due tentativi di rinsaldo della crosta di colore, il primo nell'anno 1903 su di una superficie dipinta di circa 30 centimetri in quadro, e il secondo nell'anno 1904 su di una porzione più vasta. Quelle prove mi avevano portato a constatare lo stato di estremo deperimento della pittura. Nel paziente lavoro testè compiuto, esteso ad ogni parte della parete dipinta, ho riscontrato sempre, benchè in vario grado, la mancanza di coesione tra il colore e la superficie murale: anche là dove la crosta di colore non era staccata a squame, accartocciata, o comunque sollevata, le brevi superfici piane avevano perduto la continuità dell'aderenza all'intonaco, tendendo a staccarsi sotto la più lieve pressione: in alcune parti, benchè di piccolissima estensione, il colore era caduto là dove le fotografie fatte eseguire nel 1896 dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti indicano ancora la continuità del dipinto. La conservazione della pittura era per-

tanto dovuta quasi esclusivamente all' umidità dell' ambiente e alle colle sovrapposte con grande abbondanza nei precedenti restauri, le quali per altro, idratandosi, producevano, specialmente nella stagione invernale, le muffe che unitamente alla polvere copiosamente trattenuta dalle particelle sollevate, toglievano quasi totalmente la visione dell'opera meravigliosa.

« Era mio còmpito di procedere alla rinsaldatura del colore mediante mastici diluiti in sostanze idonee, sulle quali le condizioni igrometriche avessero la minore possibile influenza. Il vario grado di discontinuità della crosta di colore coll'arricciatura del muro richiese però, per ogni caso, una diversa soluzione, e sovratutto una cura paziente e scrupolosa nella manualità delle operazioni, alle quali attesi veramente con la costante paurosa preoccupazione dell' incolumità del capolavoro, e colla vigile coscienza dell' imprescindibile necessità di serbare ogni minima traccia di una tale suprema affermazione di bellezza.

« Mi corre qui l'obbligo di rettificare un giudizio che, in antecedenza, ebbi ad esporre, cioè che il « Cenacolo » sia stato dipinto da Leonardo con colori a base di olio, conforme a quanto asserì il Lomazzo, e dopo di lui altre persone dell'arte. A tale giudizio fui tratto dal caratteristico accartocciarsi della pasta di colore e dalla lucentezza conferita dalle colle sovrabbondanti. In effetto, tutte le parti dipinte, dalle prove che io feci, non contengono sostanze oleose; ed ho altresì constatato nella parte superiore del dipinto, specialmente nelle deliziose lunette sovrastanti alla composizione, dove il mezzo di adesione originariamente impiegato non ebbe campo di essiccare completamente, una meno disastrosa conservazione della pittura. Leonardo ha pertanto dipinto il Cenacolo a tempera forte, sia pure tentando metodi e imprimiture che fallirono in parte al loro scopo, a giudicare dalle deplorevoli condizioni di conservazione della pittura dopo pochi anni dalla sua esecuzione. Tale constatazione, oltrechè accordarsi logicamente all'intuitivo convincimento che Leonardo non abbia ignorato l'impossibilità d'una stabile aderenza nelle tinte ad olio applicate alle superfici murali, ha pure concesso maggiore speditezza nella esecuzione del lavoro, ed una più efficace attività ai mastici impiegati nel rinsaldo.

« Ultimata l'operazione di consolidamento di tutta la superficie dipinta, e raggiunta ovunque la perfetta aderenza coll'arricciatura del muro, riducendo la crosta del colore a una superficie piana, procedetti a togliere la polvere e a levare le muffe, e, per quanto era possibile e conveniente, anche le colle sovrapposte al colore. Dove questo era caduto, cosicchè il bianco crudo della calce alterava la tonalità circostante, ricorsi, col parere del senatore Beltrami, dell'arch. Moretti e dei pittori Pogliaghi e Carcano, membri della Commissione governativa, al partito di ricoprire le lacune del dipinto con tinte leggere a tempera, sufficienti appena ad impedire che l'assieme risultasse deturpato.

« Così pure, consenzienti ancora i commissari e il direttore dell'Ufficio regionale, riconobbi la necessità di qualche restauro alle lunette e alla vôlta a spicchi sovrapposte al Cenacolo, dove pure la colorazione era in vari punti completamente scomparsa. Il restauro mise in evidenza come il fondo azzurro degli spicchi fosse cosparso di stelle d'oro, mentre le mirabili lunette decorate con ghirlande e targhe d'imprese sforzesche, per la inesprimibile finezza del dettaglio, la larghezza decorativa e la profondissima penetrazione della forma, risultarono ad evidenza, opera di Leonardo.

« Il lavoro, da me iniziato il giorno 25 dello scorso mese di giugno, e proseguito ininterrottamente, venne con queste operazioni condotto a termine al principio del settembre.

★

« Tutto quanto passa sotto il nome di Cenacolo Vinciano, sia l'opera originale di Leonardo, siano le molteplici superfetazioni dei restauratori, venne in tal modo rinsaldato e posto in condizione di poterne godere la visione, o di vagliarne il pregio.

« Il minuzioso esame che ho compiuto mi ha precisato la entità dei numerosi restauri, che si rivelano eseguiti in varie epoche con diversa abilità artistica e con diversi metodi tecnici; nella maggior parte a tempera, presentavano soluzioni di continuità coll'intonaco, più gravi di quelle della stessa pittura originaria;

13

quello eseguito ad encausto in piccola porzione della tovaglia, e precisamente nella parte centrale, oltre ad una notevole abilità di esecuzione, conserva l'aderenza colla superficie. Ciò non ostante mi è di grande soddisfazione asserire che, dopo la pulitura del dipinto, ciò che risulta come opera originaria di Leonardo è assai più di quanto ammise il Bianconi e generalmente si ritiene.

« I restauratori hanno esercitato largamente la loro opera sugli abbigliamenti, ad eccezione delle figure di alcuni apostoli, e sul fondo d'architettura, ma non alla tovaglia, ai dettagli sovrapposti e al soffitto a travatura, costretti al rispetto dove l'arte del Maestro ha una più profonda e spirituale potenza evocatrice. Così le teste e le mani delle figure, benchè guaste e stinte, sono pressochè immuni di restauro, salvo la testa dell'apostolo Filippo: come pure quel luminoso spiraglio di paesaggio che contrasta tuttora col suo azzurro sereno alla composta drammacità della scena.

« Io ho fede che l'opera da me dedicata con religiosa venerazione alla grande composizione vinciana, valga definitivamente ad assicurare la conservazione. La parete muraria è quasi totalmente sana, solo il suo estremo a sinistra di chi guarda accusa traccie di umidità, le quali però non è a ritenersi possano ormai assumere maggiore gravità ed estensione.

« Ciò che assolutamente necessita è di assicurare al Cenacolo la stabilità delle condizioni atmosferiche, e di salvaguardarlo dalla considerevole quantità di polvere, la quale si produce inevitabilmente in un luogo con tanta frequenza visitato. Si deve pertanto murare, o munire di doppie bussole, la porta del Refettorio comunicante col chiostro, dalla quale penetrano le correnti d'aria che possono avere azione diretta sulla pittura, e mutare saltuariamente le condizioni atmosferiche dell'ambiente.

« E per la stessa ragione devono essere fisse le chiusure delle finestre vicino alla parete dipinta. Or sono molti anni il Cenacolo era difeso da una tenda che di poi fu tolta, ignoro per quale ragione. Era una difesa la quale vorrei ripristinata, se non ritenessi più sicuro uno schermo in lastre di cristallo a qualche distanza dalla parete, che difendesse col decoro di una

conveniente intelaiatura il prezioso dipinto. Nessun mezzo sarebbe più acconcio pel riparo dalla polvere e per la stabilità delle condizioni atmosferiche dell'ambiente.

« In una teca di cristallo, come una reliquia, dovrebbe a mio giudizio, conservarsi il Cenacolo Vinciano ».

L. Cavenaghi.

Milano, settembre 1908.

Compiuta l'operazione del rinsaldamento della superficie dipinta e del ripulimento dalla polvere, il locale del Refettorio delle Grazie venne riaperto al pubblico il 1° ottobre 1908, dopo che la Commissione ministeriale, incaricata dei provvedimenti per la conservazione del dipinto, ebbe con visita compiuta il 29 settembre, constatato il soddisfacente risultato di quella operazione (1).

---

(1) La stampa italiana ed estera, del pari che la stampa cittadina, si occupò largamente e favorevolmente dell'opera del prof. Cavenaghi nello scorso autunno: in Italia il *Resto del Carlino*, la *Tribuna*, il *Nuovo Giornale*, il *Mattino*, l'*Adriatico*, l'*Eco di Bergamo*, la *Lega Lombarda*, il *Giorno*, l'*Adige*, la *Provincia di Vicenza*, il *Panaro*, la *Stampa*, *Arte e Artisti*, la *Gazzetta di Venezia*, il *Momento*, il *Berico*, il *Giornale d'Italia*, il *Corriere d'Italia*, la *Ragione*, la *Vita*, *Il Trentino*, *Pagine libere* e il *Piccolo della Sera* che ripetutamente si occupò dell'argomento: in Francia *le Soleil*, l'*Echo de Paris*, la *Petite Gironde*, *le Siècle*, ecc.: in Svizzera la *Semaine Litteraire*, la *Bibliothéque universelle*, la *Berner Rundschau*, la *Tribune*, *Luzerner Tagblatt*, *Basler Nachrichten*, *Der Landbote*, *Basler Volksblatt*, *Vaterland*, *Zürcher Tagblatt*, *Neue Zürcher Zeitung*, *National Zeitung*, ecc.: in Germania *Hamburger Nachrichten*, *Deutsche Reichsfust*, *Frankfurter Zeitung*, *Kunstchronik*, *der Reichsbote*, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, *Berliner Tageblatt*, *Tägliche Rundschau Vossische Zeitung*, *Könisberger Zeitung*: in Austria *Das Vaterland*, *Prages Zeitung*, *Die Zeit*, *Pester Lloyd*, *Budapest Herlap*: in Inghilterra *The Daily Telegraph*, *The Times*, *The Daily Chronichle*, *La Sphère*. L'interesse non fu meno vivo in America, dove numerose sono le colonie italiane: la *Prensa*, la

Era doveroso per tale Commissione, composta dai signori arch. Camillo Boito presidente, Gaetano Moretti segretario, Corrado Ricci, Alfredo D'Andrade, Luigi Gabba, prof. Cantalamessa, prof. L. Pogliaghi, Filippo Carcano, Oreste Murani, Augusto Brusconi, Luigi Cavenaghi, e da chi scrive, prendere tosto in considerazione la proposta colla quale si chiude la surriferita relazione, quella cioè di uno « schermo in lastre di cristallo, a qualche distanza dalla parete dipinta ».

Il non facile provvedimento venne tosto messo allo studio, sia componendo con modelli in legno il tipo dell'armatura in ferro che avrebbe dovuto sostenere la vasta superficie di cristallo, ripartita secondo le maggiori dimensioni che sarebbe stato possibile di assegnare alle lastre, sia disponendo alcuni campioni di cristallo a differenti distanze dal dipinto, per accertare le conseguenze dei riflessi che si sarebbero verificati nello schermo. Questi studi, tentativi ed esperimenti contribuirono a mettere in rilievo le molteplici difficoltà tecniche e gli inconvenienti che si sarebbero incontrati, e in special modo l'inevitabile riflettersi nello schermo di tutte le finestre che rimanevano dalla parte stessa dell'osservatore: si pensò che, allontanando sensibilmente lo schermo dal dipinto, per modo da includere due finestre nella porzione del locale che risulterebbe segregato dallo schermo, e chiudendo con impannate le altre finestre al di qua dello schermo, fosse possibile di rimuovere il grave inconveniente: infatti con tale partito si eliminava materialmente ogni effetto di luce di riflesso sullo schermo, ma tale risultato non

---

Patria degli Italiani, il *Corriere d'Italia* di Buenos Ayres, il *Fanfulla* di S. Paolo, l'*Italia* di Valparaiso, informarono ripetutamente i loro lettori dell'opera di consolidamento del Cenacolo, che anche in quelle lontane regioni esercita sempre il suo fascino.

I giudizi divergenti dal generale senso di soddisfazione per l'opera compiuta dal prof. L. Cavenaghi furono rari, e limitati a giornali italiani; difatti furono soli tre giornali, uno di Venezia, uno di Genova, uno di Napoli, che riportarono critiche al lavoro compiuto, dimostrando però una ben scarsa conoscenza dei termini della questione, e della operazione eseguita.

era raggiunto senza provocare altri non lievi inconvenienti: poichè lo schermo fisso, posto ad una distanza dal dipinto di circa metri 10, impediva ai visitatori di accostarsi per modo da osservare i particolari del dipinto, ed a quelli di vista piuttosto debole, di abbracciarne lo stesso assieme: d'altra parte la distribuzione artificiosa della luce, conseguente dall'illuminare il dipinto soltanto colle due finestre più vicine al medesimo, oltre che compromettere la impressione complessiva del locale di Refettorio, creava un effetto, diremo così scenografico, poco confacente col carattere della composizione, e a quella spontanea efficacia che questo deve esercitare.

Di fronte a tali difficoltà e inconvenienti, la Commissione, senza proporsi di rinunciare senz'altro al provvedimento caldeggiato dal prof. L. Cavenaghi, ritenne di rinviare qualsiasi determinazione definitiva, per la eventualità che la stessa efficacia dell'operazione Cavenaghi, confermata da sufficiente periodo di prova, potesse fors'anco rimuovere le preoccupazioni, al punto da non esigere l'arduo provvedimento dello schermo di cristallo.

Fin dall'ottobre del 1908 un gruppo di studiosi ed amatori d'arte, confortati dal risultato raggiunto dal comm. Cavenaghi, convennero nell'idea di tradurre l'espressione della pubblica soddisfazione in una forma di duraturo omaggio. Una sottoscrizione, alla quale presero parte i Municipi di Milano e di Firenze, varie associazioni artistiche, numerosi cittadini, e cospicui studiosi dell'estero, venne destinata a coniare una medaglia d'oro in onore dell'artista. Lo scultore Bassano Danielli si assunse volonterosamente il lavoro della medaglia, coniata dallo stabilimento Johnson, la quale reca sul diritto l'effigie di Luigi Cavenaghi, modellata con singolare efficacia di rassomiglianza: il rovescio reca la iscrizione, dettata da monsignor dott. Achille Ratti, prefetto dell'Ambrosiana:

COENACVLO VINCIANO
AB INTERITV
EREPTO
AN. DOM. MDCCCCVIII

la quale iscrizione si trova racchiusa in una corona di fiori e frutta, fedelmente copiata dalla corona che recinge il ducale centrale sovrastante la composizione di Leonardo, e che per la finezza di concezione, la scrupolosa riproduzione dal vero si deve riconoscere, come il prof. Cavenaghi avverte nella sua relazione, di mano dello stesso artista.

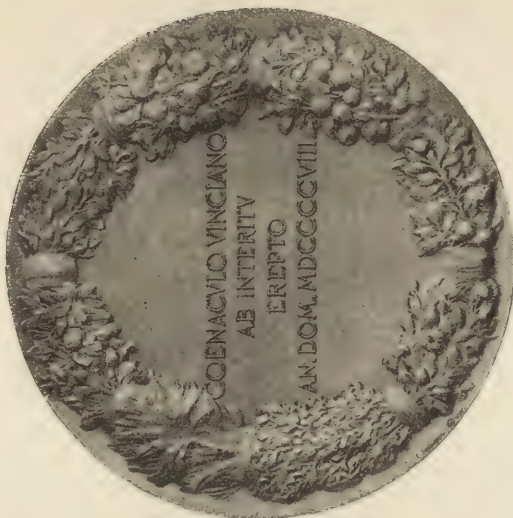
La medaglia venne presentata al prof. L. Cavenaghi il giorno 4 luglio 1909, nello stesso locale del Refettorio, dal prosindaco Gabba avv. Bassano, alla presenza di un numeroso gruppo di sottoscrittori e di ammiratori dell'artista.

LUCA BELTRAMI.

COENACVLO VINCIANO
AB INTERITV
EREPTO
AN. DOM. MDCCCCVIII
CAVENAGHI
ALOYSIVS

Verso.

Recto.

II.

UN MANOSCRITTO VINCIANO A ROMA?

Giuseppe Pecis, consultore del Governo, e più tardi « sovrintendente generale alle strade, acque e confini della Lombardia Austriaca » (1716-1798), scrittore e poeta ben accolto dai Verri, dal Frisi e dal Firmian, e del quale non sono molti anni ebbe il d.r Arduino Scafi ad illustrare il carteggio col Voltaire (1), scriveva ai 14 giugno 1771, al principe Alberigo Belgiojoso (2) la seguente lettera, che per il di lei contenuto leonardesco ci sembra abbastanza curiosa ed anche importante (3).

Eccellenza.

Partito da V. E. ho avuto la sorte di avere una notizia importantissima relativamente al canale di Pavia. L'ho avuta per una combinazione di accidenti singolarissimi. È molto il sapere

---

(1) *Voltaire, Pezzana e Pecis* in *Rivista delle biblioteche*, a. XI, 1900, n. 7-9. Cfr. anche i *Cenni intorno alla vita ed opere di G. Pecis, di* Bernardo Gatti, *dott. dell'Ambrosiana,* Milano, 1837, libro che contiene un capitolo speciale sul Naviglio di Paderno e dove è detto che il Pecis diede la spinta ed eseguì quell'importante canale.

(2) Chi fosse il principe Belgiojoso, ben diverso dal « Giovin Signore » pariniano, già indicammo nel fasc. 4° di questa *Raccolta*, nella nostra comunicazione *Morghen* e *Dutertre*.

(3) *Biblioteca Trivulziana*. Fondo Belgiojoso: corrispondenza del principe Alberigo B.

la circostanza che ora comunicherò a V. E., se poi potesse avere il documento, sarebbe molto della causa deciso (1).

Il Cardinale Imperiali avea nella celebre sua biblioteca un codice di Leonardo da Vinci stato a lui donato in Milano all'occasione di esservi legato a latere presso l'Imperadore Carlo VI. In esso ritrovasi la livellazione fatta per congiungere con le acque a Milano recate dal Naviglio Grande, e da quello della Martesana un canale a barche da Milano a Pavia. Vi si ritrova la specificazione di prezzi a Leonardo richiesti, e il dettaglio de' vantaggi, che dal detto canale deriverebbero.

V. E. vede, che il documento sarebbe utilissimo e per la cosa in sè, e per il merito dell'autore, che autenticherebbe quanto io potrò addurre di vantaggioso. V. E. ha in Roma sublimissimi Parenti, a quali non sarà difficile ottenere copia, o almeno trasunto di sì riguardevole manoscritto; quando la libreria Imperiali dopo la morte del Cardinale sia restata in Roma. Avrei mancato a miei interessi, e a quelli di V. E. se non ne l'avessi ragguagliato. Ella, che conosce ottimamente le cose, deciderà cosa sperare, e cosa tentar si possa, e si debba.

Sono con infinito rispetto, e riconoscenza
Di Vostra Eccellenza

devot.º obb.º servidore
GIUSEPPE PECIS.

Cinisello (2), *14 giugno 1771.*

Dall'esposta lettera resterebbe quindi acquisito che il cardinale Imperiali aveva nella sua ricca biblioteca in Roma un codice di materia idraulica di Leonardo, a lui donato in Milano « all'occasione di esservi legato a latere presso l' Imperatore Carlo VI ». Dunque prima dell'anno 1745, in cui morì l'imperatore, egli ne era fortunato possessore; ma del dono e da

(1) Allude al canale di Paderno o forse ad una causa per diritti d'acqua.

(2) Ov'era la villa paterna; e dove al sopraggiungere dei Francesi in Lombardia nel 1796 si ritirò completamente, morendovi tre anni dopo.

chi fattogli, se da autorità pubbliche o da private persone, a noi finora non è riuscito di potere precisare.

D'altra parte, il nome autorevole dello scrivente ci affida che realmente qualcosa di vero ci fosse nella sua affermazione e che non si trattasse, come a prima impressione sembrerebbe, anzichè di un manoscritto sull'Adda, del noto opuscolo a stampa del Pagnano (1). Nè è il caso di pensare al *Trattato della natura delle acque* del da Vinci, pubblicato in Bologna, come è noto, nel 1826 (2) e che è cosa tutta diversa da quanto ci descrive il Pecis.

Il dubbio sorse altresì in noi, che si potesse trattare del codice di Leonardo della biblioteca di lord Leicester (Idraulica e Cosmografia) che ora sta per uscire per le dotte cure del d.r Gerolamo Calvi (3), ma dalle assicurazioni avute cortesemente da lui, risulta che nella materia idraulica tracciata non v'è alcuno accenno ai canali di Lombardia ed anche che il manoscritto, già posseduto dal pittore Ghezzi, era passato in Inghilterra prima che il cardinale Imperiali avesse in dono il suo a Milano.

Della biblioteca Imperiale, assai nota presso i bibliofili, s'ha il Catalogo a stampa del 1711 (4), ma esso non elenca che opere a stampa, e vi manca quindi il desiderato manoscritto vinciano. Morto il cardinale nel 1737 (5), la biblioteca venne messa, ben tardi dopo però, all'asta; e due cataloghi di vendita dell'anno 1796 sono conservati alla V. E. di Roma (6): il primo, speciale

---

(1) *Decretum super flumine Abduae*, 4°, Mediolani, 1520.

(2) Edito dal Cardinali nel vol. X della *Raccolta d'autori italiani che trattano del moto delle acque*, Bologna, 1826 pp. 270 segg. Il trattato è compilazione del 1643 di frate Luigi Maria Arconati, mediante estratti dagli autografi di Leonardo, manoscritto che per due secoli era sepolto nella Biblioteca Barberini in Roma. Cfr. anche LOMBARDINI, *Dell'origine della scienza idraulica,* Milano, 1872, p. IX.

(3) Pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere (Premio Tommasoni), presso la casa editrice Cogliati in Milano.

(4) FONTANINI, *Bibliothecae Josephi Renati Imperialis*. Romae, 1711.

(5) MORONI, *Dizionario,* XXXIII, 151.

(6) Citati in FUMAGALLI & OTTINO, *Bibliotheca Bibliographica,* p. 367. Dobbiamo alla cortesia del Prof. Comm. Fumagalli, della Braidense, d'aver potuto consultare in Milano quei cataloghi.

per le opere giuridiche ed economiche, non poteva servire; il secondo, il solo che potesse contenere il codice leonardesco, non elenca disgraziatamente che opere a stampa. Anzi nè sotto Leonardo nè sotto Vinci vi è registrata opera alcuna nè manoscritta nè a stampa.

Qualcuno a Roma, più addentro nei segreti delle biblioteche andatevi disperse, potrà continuare la ricerca, e fare luce se un codice d'idraulica di Leonardo realmente esistesse.

E. MOTTA.

Dacchè è qui il discorso di manoscritti vinciani aggiungeremo un'altra notizia del genere. Il pittore Giuseppe Bossi possedeva un ms. cartaceo del secolo XIX in folio: *Vita dell'egregio pittore L. da Vinci scritta in tedesco dal sig. Gio. Böhm e tradotta in italiano* che già faceva parte della celebre libreria Saibanti [1]. Venduto all'asta nel febbraio 1818, dev'essere passato con molti altri mss. bossiani nelle mani dell'abate Celotti che nel 1821 metteva in vendita a Londra, la sua preziosa collezione di *Saibanti and Canonici Manuscripts,* in numero di 542, e dei quali è rimasto il catalogo a stampa [2].

La *Vita* di Leonardo del Böhm, che vi figura, aveva qualche valore?... ed ove andò a finire?... [3]

---

[1] *Catalogo della Libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese. La di cui vendita al pubblico incanto si farà il giorno 12 febbraio 1818*, 8° Milano, Giov. Bernardoni, 1817. Vedi a p. 225-242 la classe *Manoscritti*, molti altri dei quali erano di provenienza Saibanti.

[2] *Saibanti and Canonici Manuscripts. A Catalogue of a singularly rare Collection of manuscripts.... brought to this Country by the Abbé Celotti, and are sold by order of the present Proprietor by Mr. Sotheby at his house.... on Monday, 26th of* February 1821, 8° (London). Cfr. il n.° 525 a p. 35. [Esemplare in Trivulziana].

[3] Fra i mss. Bossi, già Saibanti, venduti a Londra nel 1821 figuravano anche i *Sogni* del Pittore Lomazzo, ms. autografo ricordato nel suo *Cenacolo di L. da Vinci.*

III.

INTORNO ALLA COPIA DEL CENACOLO AFFIDATA AL PITTORE G. BOSSI (1807-1809)

L'interesse che da qualche tempo hanno assunto le notizie, anche d'importanza secondaria, che direttamente si riferiscono alle condizioni del Cenacolo Vinciano, attraverso le vicende subìte dal dipinto, mi muove a riprodurre una lettera di or sono cento anni, che da Milano indirizzava Paul Louis Courier ad una signora di Roma, semplicemente menzionata come Madame Dionigi ([1]). Era l'epoca nella quale il pittore Bossi aveva ultimato la copia del Cenacolo, conforme alla determinazione presa da Eugenio Napoleone, con decreto 24 aprile 1807, di riprodurre il Cenacolo in mosaico, affidandone la esecuzione all'artefice romano Raffaelli: copia che il Bossi eseguì dal 1807 al 1809, installandosi nello stesso Refettorio, adattato a studio mediante otturamento di finestre, tramezze, e la introduzione di una stufa per lavorare durante la stagione invernale. La lettera del Courier, del 22 marzo 1809, ricorda appunto e loda la copia fatta dal Bossi, la quale, nella primavera di quell'anno venne trasportata dal Refettorio delle Grazie alla R. Accademia di Brera, per esservi esposta al giudizio del pubblico prima di venire consegnata al Raffaelli: il quale aveva studio nei locali della sop-

([1]) Debbo la segnalazione della lettera, alla cortesia del sig. Henry Prior.

pressa chiesa di S. Vicenzino, ed attese al lavoro sino al 1818, anno in cui il mosaico venne trasportato, con undici furgoni militari, a Vienna.

Il Courier scriveva: « Il y a ici un peintre que vous connaissez, Madame, qui du moins se vante de vous connaître. Il se nomme M.[r] Bossi et copie maintenant pour le gouvernement la fameuse *Céne* de Léonard, entreprise qui demandait un homme à talent. Ce Léonard ne se laisse pas copier à tout le mond: mais pour comprendre le mérite de ce qui fait Bossi il faut voir comment il a su rétablir dans sa copie les parties de la fresque détruites par le temps, et elles sont considérables. Ma foi, sans lui nous n'aurions qu'une idée bien imparfaite de ce beau tableau, dont il ne reste presque rien et qui allait être dans peu totalement perdu. Mais comment retrouve-t-on une peinture effacée? Voilà ce qui vous suprendrait: il a découvert, je en sais où, les cartons et les études de Léonard même. Pour la couleur il s'est aidé de certaines copies faites dans le temps que l'original était entier. Bref, c'est comme une nouvelle édition de la Céne. N'aimez vous pas mieux, Madame, cet ancien chef d'œuvre ainsi reproduit, que tant de nouveaux tableaux tout au plus médiocres? Quant à moi, cela me plait fort, et je voudrais quelque chose de semblable pour vos belles fresques de Rome, ou l'on ne voit tantôt plus rien ».

Già dalla osservazione che il copiare la Cena esigeva un uomo di talento, si può dedurre che il Courier non avesse un concetto preciso della difficoltà dell'impegno, come del resto non l'ebbe in generale la sua generazione, il che è comprovato dall'assurdo proposito di ricorrere al mosaico per avere una copia imperitura della composizione vinciana. Ciò spiega la facile persuasione, da lui confidata a Madama Dionigi, che il Bossi avesse avuto a disposizione il cartone e gli studi originali di Leonardo; circostanza che, se fosse vera, risulterebbe da ben altri documenti del tempo, che dalla semplice lettera del Courier: certo il Bossi si industriò a raccogliere le maggiori indicazioni relative alla Cena, studiandone le varie copie antiche, che gli fornirono il tema per il suo volume sul Cenacolo: ma di fronte alla dichiarazione « il à découvert, je ne sais où les cartons et

les études de Léonard même » dobbiamo accontentarci di pensare che il Courier sia stato vittima, o di una millanteria del Bossi, o di una erronea interpretazione delle notizie da questi avute, poichè il Bossi può avere solo citato, come *carton de Léonard*, la testa di Cristo, già posseduta dall'abate Mussi, passata poi per acquisto, nel 1813, nella Galleria di Brera, probabilmente per interessamento dello stesso Bossi.

Ad ogni modo il Courier, pur dimostrando un interessamento alle questioni artistiche non sufficientemente sostenuto dal senso delle vere esigenze dell'arte, concludeva con un augurio che non era fuori di proposito, manifestando il desiderio che a Roma si avessero a ricavare copie diligenti dagli affreschi in stato di deperimento: desiderio che a cento anni di distanza non ha perduto di opportunità.

LUCA BELTRAMI.

IV.

UN' ALTRA RAFFIGURAZIONE DI LEONARDO

Di recente venne segnalata, nella grandiosa composizione della *Vergine Incoronata*, dipinta dal Bergognone nell'abside di S. Simpliciano in Milano, la figura di un vecchio venerando, dalla lunga chioma, dalla candida barba bipartita e la vivace espressione dello sguardo, adombrato dalle folte ciglia; nella quale figura si volle riconoscere la immagine di Leonardo, quale già era stata, del pari, riconosciuta nell'affresco dello *Sposalizio* in Saronno, del Luini. Ora non è a far le maraviglie se questo pittore, che di frequente si trovò a dover raffigurare l'aspetto venerabile di S. Antonio, S. Gerolamo ed altri santi, abbia adottato un'altra volta la nobile ed espressiva figura di Leonardo, nel grande affresco della *Passione*, nella chiesa di S. Maria degli Angeli in Lugano. Si può ritenere che il Luini abbia giudicato che la figura austera del grande maestro si prestasse a rappresentare, ai piedi della croce del buon ladrone, la figura di un prete giudaico, del quale si scorge solo il busto al disopra del gruppo delle pie donne sorreggenti la Vergine. Quella testa di vecchio, in mezzo alle più volgari figure dei soldati e dei farisei, attira particolarmente, colla finezza dei suoi tratti, l'attenzione dello spettatore, e nella stessa sua attitudine richiama l'altra figura di vecchio nell'affresco di Saronno; se non che, per la minore ampiezza della barba e la vigoria dell'espressione, si presenta con un aspetto meno senile. La incassatura delle orbite, le ciglia aggrottate, il risalto degli zigomi sulle scarne guance,

fanno bel contrasto colla candida barba e il drappo verde-violaceo, che inquadra il volto; il naso, poco curvo e finemente disegnato, le labbra sottili, socchiuse e modellate semplicemente con un tratto orizzontale, la fronte solcata da rughe, tutto rafforza l'espressione di nobile energia; alla quale concorre altresì lo sguardo penetrante, che sembra riflettere l'interno tumulto dell'animo agitato dal grande dramma della Crocifissione che si svolge, e quasi anelante verso la luce di verità che da questo deve scaturire, si appunta lontano, al di sopra delle cose, al di là della turba degli uomini.

EMIL MÖLLER.

APPUNTI

A Montescaglioso (Provincia di Potenza) in fondo al Corridore dell'ex Convento di S. Angelo, si vede un affresco della fine del secolo XVI, in cui sono diverse reminiscenze del Cenacolo di Leonardo, come il Cristo, la figura di S. Giovanni ; e quella di Giuda è addirittura copiata. (Comunicazione del comm. Corrado Ricci).

★

Un affresco sopra la facciata della casa posta in Via S. Tommaso 17, in Verona, riproduce il Cenacolo Vinciano. È opera del pittore veronese Luigi Frisoni (1760-1811), assai ben conservata. Porta la seguente iscrizione :

QVAM HISTORIAM LEONARDVS VINCIVS
PINXIT MEDIOLANI
IN PARIETE TRICLINII FRATRVM DOMENICANORVM
ET RAPHAEL MORGHENIVS AERE SCVLPSIT
HANC E MORGHENIANA TABVLA EXPRIMEBAT
ALOYSIVS FRISONIVS A. D. MDCCCLVI EXEVNTE.

Comunicazione del sig. Barclay Baron : il quale desidererebbe sapere dove sia una copia del Cenacolo fatta da Fra Giacomo Bonsignori (fratello di Francesco) nel Monastero di S. Benedetto di Polirone, presso Mantova, che lo Zanandreis (*Vite dei pittori veronesi*, Verona, 1891, pag. 62) dice essere stimata « la migliore copia che s'abbia di quel miracolo d'arte ». Pare, dice il sig. Baron, che, nel secolo scorso, abbia emigrato in Francia presso una raccolta privata.

A proposito di tale ricerca relativa alla copia del Cenacolo,

già nel monastero di S. Benedetto, anche l'Uzielli riferisce che quella copia, che si trovava al tempo del Bossi in Modena, presso un privato, venne comperata al principio del secolo scorso da un francese, e si trova tuttora presso un erede di questi a Parigi. (V.di V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*. — Bologna 1878-79 Vol. I° pag. 420).

L'epigrafe trascrittaci dal sig. Baron fu dettata dal Padre Antonio Cesari ed è riportata nel volume di Giuseppe Guidetti, *Biografie, elogi, epigrafi e memorie italiane e latine di Antonio Cesari raccolte, ordinate e illustrate*. Reggio Emilia, 1908, pag. 358.

★

Nell'asta, che ebbe luogo il 6 e 7 agosto 1908 a Clermont-Ferrand, degli oggetti d'arte e curiosità provenienti dagli eredi della Contessa de V.... comparve una « testa di Cristo » segnata al n.° 34 del Catalogo con attribuzione a Leonardo da Vinci. (Comunicazione del sig. Rhaurent-Vibert, membro della Scuola francese in Roma).

★

Per la data del testamento di Leonardo. — Vogliamo correggere un errore cronologico sfuggitoci nel citare il testamento di Leonardo da Vinci, nei nostri *Regesti Vinciani* (Fascicolo II, pag. 65) dove si legge: 1518, Aprile 18. Innanzi tutto bisogna leggere: Aprile 23; e questo è un puro errore materiale. Quanto all'anno *1518* come è scritto nel testamento: « Dat. a dì XXIII Aprile MDXVIII avanti la Pasqua » e fu ripetuto da moltissimi scrittori, noi, usando lo stile italiano, dobbiamo correggerlo in 1519, perchè, secondo lo stile francese, nel quale il notaio Boreau redasse il documento, l'anno cominciava il giorno di Pasqua; e quindi in Francia l'anno 1518 spirò proprio il 23 d'Aprile, il Sabato Santo, quando Leonardo dettava il suo testamento; il 24, giorno di Pasqua, fu il Capo d'Anno del 1519. E ben dice il notaio « avanti la Pasqua ». Nel 1518 invece la Pasqua era caduta il 4 d'Aprile. (E. V.).

INDICE

Varietà Vinciane.